MIESIĘCZNIK GRAFICZNY

NR. 2-3 (6-7) LUTY-MARZEC 1938 R.

DRZEWORYTNICZE TRADYCJE WARSZAWY

Żyjącym dzisiaj weteranom drzeworytu interpretacyjnego przypisuję.

Zbliża się setna rocznica, interesująca szczególnie drzeworytników warszawskich. W roku 1842 pojawiły się w Warszawie pierwsze drzeworyty, rytowane przez autora odtwarzanych przez nie rysunków. Od prac Speerla Jana, Swacha Antoniego i Rastawieckiego Teodora w wieku XVIII (Sobieszczański, Rastawiecki) aż po rok 1842 książka czy czasopismo w Polsce musiały albo rezygnować z ilustracji ryciną drzeworytniczą, albo sprowadzać ją z zagranicy.

I oto w roku 1842 zaczyna Wincenty Smokowski stawiać pierwsze kroki rylców na drewnianych klockach. Zaczyna je stawiać w Warszawie. W ten sposób zaczyna się Warszawska Tradycja Drzeworytnicza, rozwijająca się poprzez prace rozmaitych „drzeworytni" aż po rok 1918 najpierw, kiedy do Warszawy przybywa „Smokowski XX-go wieku" — Władysław Skoczylas, obejmując docenturę grafiki i rysunku na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej i tworząc tutaj „Tekę Zbójnicką". Potem poprzez dzieła członków „Rytu" oraz „Czerni i Bieli" tradycja ta otwiera się perspektywami

przyszłości ku nieustannie przybywającym nowym, młodym talentom pomiędzy absolwentami Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Tych sto lat xylografii warszawskiej zasługuje niewątpliwie na jakąś gruntowną monografię — ozdobioną naturalnie możliwie najobfitszym materiałem ilustracyjnym. Zanim się ona wszakże pojawi, pragnę na łamach „Miesięcznika Graficznego" założyć kamień węgielny tej monografii, gromadząc opracowania poszczególne, mogące odegrać rolę uporządkowanych materiałów.

Zamierzam więc przedstawić „Katalog rozumowany" rycin drzeworytniczych w ogóle, z uwzględnieniem cyklów takich jak np. „Karykatury Kostrzewskiego", „Andriolli", „Gierymski i Podkowiński — ikonografowie Warszawy w drzeworytach", w związku z poszczególnymi czasopismami jak np. „Kłosy", „Tygodnik Powszechny", „Tygodnik Ilustrowany" lub kalendarzami np. Ungra czy Jaworskiego. Osobno pragnę też zestawić „Varsoviana — drzeworytnicze". Następnie naszkicuję takie tematy, jak „ten sam artysta w interpretacji różnych drzeworytników" lub na odwrót „ten sam drzeworytnik interpretatorem rozmaitych oryginałów". Znajdą tu miejsce także próby ustalenia organizacji rozmaitych drzeworytni na terenie stolicy, rozważania ogólne, z punktu widzenia arkanów techniki graficznej drzeworytu faksimilowego i interpretacyjnego, rozważania, z punktu widzenia estetyki, zestawienia tego typu drzeworytów z kolumną tekstu w książce.

W związku z tym cyklem artykułów nasuwa sę melancholijna refleksja na temat przerwy nie do odrobienia — nie tyle chronologicznej, ile techniczno-estetycznej między drzeworytnictwem Holewińskich a współczesnym.

Przerwa ta powstała dlatego, że żaden z majstrów drzeworytu interpretacyjnego z lat 50—70-ch ubiegłego wieku nie był profesorem drzeworytniczego métier w Akademii Sztuk Pięknych. Dopóki ten rodzaj drzeworytu miał jeszcze wzięcie jako sposób ilustrowania czasopism i książek, młodzi adepci tej gałęzi umiejętności artystycznej uczyli się, wtajemniczali w jej arkana w pracowniach drzeworytni — pracowniach o charakterze przemysłowo-rzemieślniczym. Kiedy zaś zatriumfowała reprodukcja fotochemiczna, dając światu klisze cynkowe — tak zwane kreskowe i siatkowe, wówczas drzeworytnicy-rzemieślnicy musieli poprostu zarzucić swą pracę jako nagle bezużyteczną (nawiasem mówiąc i dzisiaj drzeworytnicy są używani jedynie sporadycznie przez wydawców książek). Niektórzy z nich wzięli się do retuszowania tych klisz bezdusznych, kalając szlachetne ostrza rylców drzeworytniczych obcowaniem z ordynarnym cynkiem.

I jakkolwiek na Wystawie Graficznej, urządzonej przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych w Warszawie (Wspólna 50) w Lutym 1914

roku w Zachęcie, jednocześnie ze Skoczylasem wystawiali ostatni mohikanie drzeworytnictwa interpretacyjnego, a mianowicie: Hankiewicz Stanisław (ur. w Radomiu 1871 roku), Holewiński Józef, Łoskoczyński Józef, Nicz Karol Edward, Styfi Jan (ur. 1843 r. w Warszawie), Zajkowski Andrzej (ur. 1851 r. w Warszawie), to była to jednoczesność, żeby tak rzec, fizyczna jedynie.



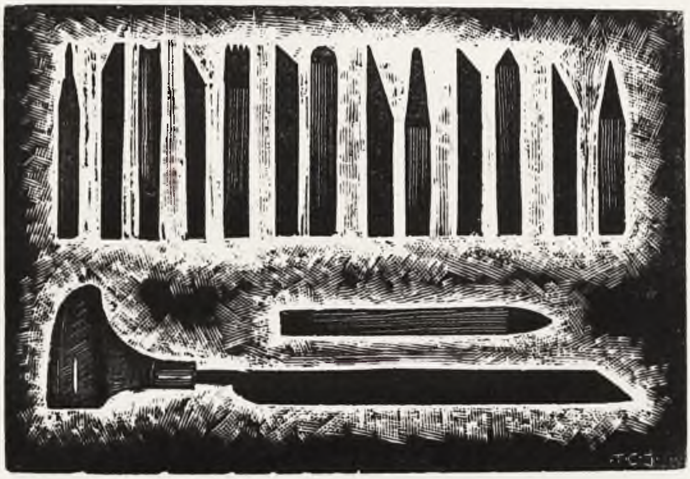
ALEKSANDER FREDRO, POETA DRAMATYCZNY
Drzeworyt niewiadomego rytownika wedle medaljonu A. BARRE
odbity z oryginalnego klocka

Przepaść fakturowa między doktryną estetyczną Nicza, Zajkowskiego czy Holewińskiego a — Skoczylasa była gruntowna. Jeżeli Smokowski w XIX wieku był założycielem jednej dynastii, przejmującej od niego razem z narzędziami także i estetykę drzeworytniczą, to Skoczylas stał się w wieku XX założycielem innej dynastii — dynastii, nawiasem mówiąc, mocno luźnej z pun-

ktu widzenia dyscypliny fakturowej, — składającej się z indywidualności królujących na przeciwstawnych nieraz tronach twórczości xylograficznej, żeby wymienić kontrast najjaskrawszy: Chrostowski — Kulisiewicz.

W niedawno wygłoszonym odczycie (dla członków Tow. Słowiańskiego) o drzeworytnictwie we współczesnej Rosji podkreśliłem różnicę między tamtejszą xylografią a polską, polegającą na jednolitości doktryny estetycznej w Rosji (wyrażającej się w wyprowadzeniu faktury współczesnej z tradycyj drzeworytnictwa XIX wieku), wobec braku takiej jednolitości w Polsce.

Wyraziłem pogląd, iż na stan sprawy w Rosji miała wpływ decydujący ta właśnie okoliczność, że pomiędzy drzeworytnictwem interpretacyjnym XIX wieku, a samoistnym twórczym drzeworytem XX wieku istniał i istnieje łą-



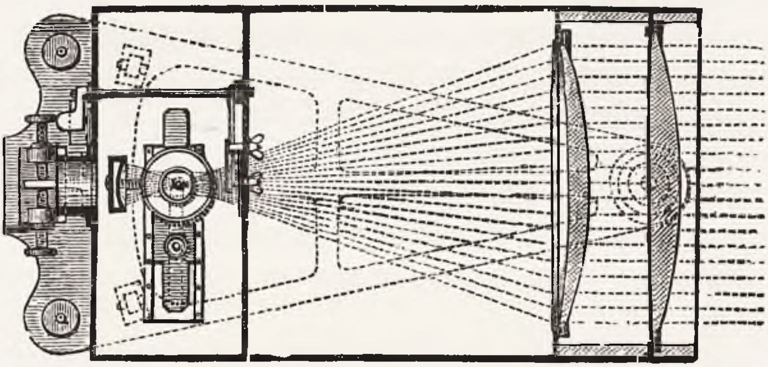
Rodzaje ostrzy drzeworytniczych: igła, dłutko, rylce.
Odbitka z klocka oryginalnego

cznik w osobie i w dziele Iwana Pawłowa. Drzeworytnik ten, uczeń Mate w Akademii Petersburskiej, przekazał wiedzę swego métier uczniom, wśród których wybitną rolę odegrał Krawczenko, w szkole Strogonowskiej w Moskwie. Gdyby w Polsce Holewiński, powiedzmy, został profesorem, dajmy na to w Krakowie, kto wie jakby dzisiaj wyglądało drzeworytnictwo polskie. Stało się jednak inaczej, Skoczylas zaczął jakby poza plecami drzeworytnictwa interpretacyjnego, nawiązując raczej do tradycyj dawniejszych z ludowym na czele. Inspiracje zachodnio-europejskiej sztuki odegrały tu swą rolę także.

Na zakończenie dzisiejszych uwag wstępnych, wrócę jeszcze na chwilę do katalogu wspomnianej wyżej wystawy (pełny tytuł którego brzmi: Pamiątka

z wystawy graficznej i konkursu II-go Imienia Henryka Grohmanna, wydana staraniem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Graficznych w Lutym 1914 roku).

Chcę stamtąd wynotować nazwiska drzeworytników pracujących niezależnie od Skoczylasa, to znaczy nie inspirowanych przez niego, lecz pracujących z własnego impulsu w tej dziedzinie grafiki. Biorąc alfabetycznie, są to nazwiska następujące: *Czerny Wacław Zbigniew* (wystawił cztery drzeworyty pod tyt.: Zima, Praczka, Babinka, Podwórko na Chłodnej), *Glasner Jakób*, ur. 1879 r. (nie należący do tradycji warszawskiej, notuję go, gdyż artysta ten wystawia już od roku 1906, a więc w latach akademickich studiów Skoczylasa w Krakowie. Uprawia drzeworyt barwny), *Krasnodębski Piotr* (ur. 1876 r. w Kaliskim) uprawiający drzeworyt barwny; doskonały portret Stanisława Lenca



Drzeworyt interpretacyjny.
Odbitka z klocka oryginalnego

wysuwa się wśród nich na czoło. Podobnie drzeworyt barwny uprawiał *Neuman* Abraham (z Płockiego) i *Szererowa Zofia* (ur. 1888 r. w Łodzi).

Jest rzeczą charakterystyczną, że z wymienionych artystów czworo uprawiało drzeworyt barwny. Wystawiający razem z nimi Skoczylas ma również w swym dorobku kilka pozycyj drzeworytu barwnego. Wszyscy oni studiowali w Krakowie. Nawet więc w dziedzinie drzeworytu Akademia Krakowska kładła nacisk na wartości malarskie, główny wszakże nacisk kładąc raczej na akwafortę i litografię.

Stolicą drzeworytnictwa i to czarnego jest Warszawa. Tutaj rozwinęli się jako drzeworytnicy zarówno wilnianin Smokowski, jak wieliczczanin Skoczylas.

Pozycję odrębną zajmuje, od lat mieszkający w Paryżu, olśniewający akwaforcista-wizjoner, Konstanty Brandel (urodzony w Warszawie 1882 r.), któremu jako drzeworytnikowi należy się osobna notatka.

Na rok mniej więcej przed śmiercią jeden z weteranów drzeworytu interpretacyjnego, Onufry Kieresant-Wiśniewski pozwolił mi wybrać sobie z jego pudeł garść rylców. Niektóre z nich mają nie więcej już jak cztery centymetry długości. Wedle własnych słów ś. p. Pana Onufrego, niejednym z nich pracował Styfi.

Dzisiaj pracuję nimi ja, pracuje nimi Chrostowski, któremu kilka z mojej kolekcji ofiarowałem. Być może jeszcze inni także. Chrostowski jest dzisiaj profesorem Akademii, w której był nie tak dawno uczniem Skoczylasa.

W ten sposób tradycja drzeworytnictwa w Warszawie (pomimo wspomnianej luki) splata się jakby w łańcuch dłoni artystów, miłujących jedno i to samo métier i dzierżących te same narzędzia.

W imię więc tego umiłowania niechże najmłodsi z absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie nie podają nigdy w niepamięć tych swoich „kolegów", którzy kiedyś pracowli w Tygodnikach Ilustrowanym i Powszechnym, w Kłosach i Wędrowcu czy Biesiadzie Literackiej. W swoich poszukiwaniach fakturowych mogą się natknąć na estetykę, która kiedyś służyła innemu celowi — „reprodukcji", a dzisiaj może odegrać rolę samoistną. Skala możliwości rytowniczych jest przecież tak bardzo rozległa — od jakiegoś ludowego drzeworytu linearnego do musującej nasyceniem faktury drzeworytów Mrożewskiego.

TADEUSZ CIEŚLEWSKI SYN.

INNE TEKSTY TEGOŻ AUTORA ZWIĄZANE Z TEMATEM:

1. Wstęp do Katalogu Pierwszej Wystawy Drzeworytów Rytu. Wyd. „Rytu" 1929 r. 2. Od drzewo-rytnika. Wstęp do teki „Zamość". Wyd. Koła Miłośn. Książki w Zamościu 1929 r. 3. Ludzie Szlembarscy. O Kulisiewiczu; artykuł w Nrze 9 „Ziemi" 1930 r. 4. Drzeworyty Mrożewskiego. Artykuł w Nrze „Grafiki" z 1931 r. 5. Władysław Skoczylas — Inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce. Książka. Wyd. „Rytu" 1934 r. 6. Przedmowa do Katalogu Wystawy Pośmiertnej Wł. Skoczylasa. Wyd. Instytutu Prop. Sztuki 1935 r. 7. Cztery temperamenty graficzne. Artykuły w Nr. 29 i Nr. 31 Myśli Polskiej 1936 r. 8. Czarodziej Rylca. Artykuł o drzeworytach St. Mrożewskiego w Nrze 11 „Arkad" 1936 r. 9. Z dziejów „Rytu". Artykuł w Nrze 8/9 „Plastyki' z 1936 r. 10. Drzeworyt w książce, tece i na ścianie. Książka wydana przez Tow. Bibliofilów Polskich w Warszawie 1936 r. 12. Siedem artystek na wystawie „Rytu". Artykuł w Nrze 2 „Pani Domu" 1936 r.

JAK POWSTAJE KSIĄŻKA DZIEŁO SZTUKI

Napisał Stanisław Piotr Koczorowski

Parę lat temu artysta-grafik i artysta książki, Tadeusz Cieślewski syn, współredaktor i współpracownik niniejszego czasopisma, wygłosił w Towarzystwie Bibliofilów Polskich w Warszawie odczyt, w którym marzył głośno o książce — dziele sztuki, gdzie papier, czcionka, układ, ryciny i t. d. byłyby dziełem jednego artysty byłyby wyłącznie dla tej książki pomyślane i wykonane.

Nawiązując do tego marzenia, chciałbym tu opowiedzieć o książce, istniejącej rzeczywiście, a która takiego marzenia jest wcieleniem; opowiedzieć nie w tym celu, abyśmy zaraz mieli naśladować ten przykład, który — niestety — nie tak prędko jeszcze stanie się dla nas dostępny. Jeśli to będzie przykład — to raczej pewnych wysokich cech moralnych, pewnego wysokiego artystycznego sumienia, pewnej wytrwałej i niezłomnej woli; może zresztą opowieść ta nasunie czytelnikom, artystom i fachowcom, pewne pomysły, dające się urzeczywistnić i w naszych warunkach.

A więc, istnieje sobie w miasteczku Boulogne-sur-Seine, ukrytym za Laskiem Bulońskim, tuż pod Paryżem, niejaki pan Jean Bernard; jest to syn znakomitego rzeźbiarza, Józefa Bernard, który pierwszy we Francji jął kuć swe dzieła wprost w kamieniu, bez uprzedniego sporządzania glinianego wzoru, czym pchnął rzeźbę francuską na nowe tory. Syn mieszka i tworzy w pracowni odziedziczonej po ojcu; odziedziczył nie tylko pracownię — odziedziczył także twórczego ducha, jest malarzem i już jako piętnastoletni chłopiec celował w malowaniu freskowym. W roku 1925, mając lat szesnaście, udał się na jubileusz powszechny do Rzymu i tam, w atmosferze Świętego Miasta, doznał głębokiego wstrząsu religijnego, który zadecydował o dalszych jego pracach artystycznych. Do owej chwili malował był sceny z życia Chrystusa, sceny

wojenne i kiermaszowe; podczas swej rzymskiej podróży postanowił przepisać własnoręcznie całe Pismo Święte, by tym głębiej przeniknąć się jego duchem. W toku tej pracy, w roku 1926-ym, powziął zamiar, któremu poświęcił dziesięć lat życia i którego owocem jest właśnie owa książka — dzieło sztuki. Zamierzył mianowicie opracować wydanie *Ewangelii Świętego Jana* i wydanie to w roku Pańskim 1936-ym doprowadził do końca, wydając dzieło swoje w Lyonie, u księgarza Maurice Gellerat.

Jakże się zabrał do tego i dlaczego pracował lat dziesięć? O tym opowiem. Gdy, mianowicie, księgarz ów, natknąwszy się na szkice i rysunki Bernarda, zaproponował mu zilustrowanie książki, którą on, artysta, sam wybrać zechce, Bernard bez namysłu wymienił Ewangelię św. Jana. Tym sposobem z głębokiego uczucia religijnego zrodziło się wysokie dzieło sztuki. Takie źródło twórczości artystycznej jest dziś, i już od bardzo dawna, zjawiskiem niezmiernie rzadkim — i dlatego je tu wyraźnie podkreślam. Niezmiernie rzadkim zresztą zjawiskiem w naszych czasach jest i księgarz taki, jak Maurice Gellerat; dlatego i jemu oddaję tu hołd należny.

Bernard przede wszystkim przeżył, przemyślał do głębi tekst najpiękniejszej z Ewangelii, Ewangelii świętego Jana. i podporządkował mu się całkowicie, jako artysta. Liczbę zamierzonych pierwotnie 120 ilustracyj podniósł do 250 drzeworytów barwnych, rządząc się przy tym nie własnymi skłonnościami artystycznymi, ale wagą i nakazami tekstu.

Ustaliwszy najszczegółowiej plan tych 250 ilustracyj w ścisłej zależności od ducha tekstu Ewangelii, określiwszy dokładnie rozmiary i miejsce każdego z drzeworytów, Bernard przystąpił do wyboru czcionek; po długich poszukiwaniach i próbach, zatrzymał się na czcionkach zwanych Augustale, które są dziełem znakomitego drukarza z Lyonu, Louis Perrin, odnowiciela francuskiej sztuki drukarskiej, dziś nieznanego zupełnie, nawet we Francji. Perrin (1799 — 1867) wzorował swoją czcionkę na rytych w kamieniu literach napisów z epoki Cezarów rzymskich; stąd nazwa Augustale; jest to elzewir własnego, perrin'owskiego typu.

Fakt, że Bernard wybrał do swego dzieła czcionkę Perrin'a, napełnił mnie żywą radością: jest to drukarz, którego wytwory „odkryłem" na własną rękę i zacząłem zbierać przed wojną; posiadam obecnie jedyny poza Francją zbiór druków Perrin'a i gdy, w r. 1923-cim, drukarz lyoński, historyk i teoretyk druku, Marius Audin, urządził wystawę ku czci Perrin'a, — kilka druków z mej kolekcji zajęło na niej zaszczytne miejsce.

Bernard odnalazł, u drukarza i wydawcy Alphonse Lemerre w Paryżu, matryce czcionek Perrin'a, nabyte przez tę firmę po zwinięciu świetnej niegdyś



JEAN BERNARD Drzeworyt langowy do Ewangelii św. Jana

drukarni, około r. 1870, i kazał odlać z nich 60.000 czcionek. To był cały jego materiał drukarski.

Następnie artysta polecił wydrukować cały tekst Ewagelii, z pozostawieniem miejsc wolnych na ilustracje, ściśle według ustalonego uprzednio planu, przy czym wszystkie słowa Chrystusowe zostały złożone wersalikami i odbite purpurową farbą; ponadto ani jeden wyraz nie został przeniesiony z jednego wiersza do następnego; ani jeden werset nie jest przeniesiony z jednej stronicy na następną; wszystkie rozdziały zaczynają się na prawej stronicy; wszystkie czcionki są jednego kroju; układ wierszy różnej długości na pionowej osi środkowej; nie ma ani jednej stronicy pustej.

Takich egzemplarzy „roboczych" przygotował sobie Bernard dwadzieścia; mówię „roboczych", bo na nich właśnie, na nich dopiero, w miejscach pozostawionych na ryciny w bezpośrednim sąsiedztwie należących do tych rycin tekstów, artysta rozpoczął pracę ilustracyjną: ołówkiem, akwarelą, piórkiem wykonał tysiące rysunków, zmierzających do osiągnięcia najdoskonalszej harmonii między treścią tekstu, kolumną druku, barwą rysunku i jego otoczenia w kolumnie.

Jednocześnie Bernard myślał o innych elementach swego dzieła: papierze, klockach drzeworytniczych, farbach drukarskich i maszynie.

Opracował więc formę do ręcznego czerpania papieru, narysował filigran, przedstawiający Baranka Bożego i dewizę: Le zèle de votre maison me dévore (Żarliwość domu Twego zjadła mię), wyjętą z Ewangelii św. Jana, II, 17 (Ps. LXIII, 10) i — po długich studiach i próbach — ustalił skład i sposób wyrobu papieru dla swej umiłowanej XIĘGI: jest to gruby, ręcznie czerpany papier żeberkowy, w którego masie na cztery motki czystego lnu przypada jeden motek czystych konopi — bez żadnych innych dodatków; papier ten wyrobiono w świetnej papierni w Monval.

Na klocki do swych przyszłych drzeworytów (które miały być langowe — wzdłuż włókien, a nie sztorcowe — w poprzek włókien) zakupił piętnaście bardzo starych i bardzo suchych kloców (około 60 cm. średnicy) drzewa gruszkowego, jarzębinowego i bukszpanu; z kloców tych wyrobił w swej pracowni około 3000 klocków drzeworytniczych w potrzebnych mu wymiarach, pokleił je i oszlifował.

Ciężkim zadaniem było wyszukanie odpowiednich farb drukarskich: ponieważ niektóre z drzeworytów wymagały do 42 klocków różnych odcieni barwy (2800 klocków na 250 rycin), musiały to być farby niemal idealne: nie przetłuszczające, nie niszczące, nie zalewające papieru. Po długotrwałych pró-

bach i badaniach, wszystkie farby, potrzebne do odbijania drzeworytów barwnych, utarł i przyrządził u siebie.

Ustaliwszy w rysunku swe 250 ilustracyj barwnych do Ewangelii św. Jana, Bernard własnoręcznie wyrytował je wszystkie na 2800 klockach langowych nożykiem i dłutem: jeden jedyny nożyk i dłutko służyły mu przez cały czas tej pracy.

Ponieważ do druku samych tylko rycin trzeba było około 600.000 „do-cisków" maszyny drukarskiej, musiał Bernard zrezygnować z najodpowiedniejszej w tym wypadku prasy ręcznej i sprowadził z Niemiec nowoczesną prasę elektryczną.

Ale papier, z czystego lnu i konopi, jest twardy, sztywny i szorstki, klocki zaś i farby delikatne; trzeba więc było przygotować go odpowiednio do druku olbrzymiego dzieła artysty — tych 2800 klocków langowych; o satynowaniu i walcowaniu go Bernard nie chciał myśleć, by nie zniszczyć jego szlachetnej, chropawej, „żywej" powierzchni; obmyślił też, po długotrwałych próbach, własny sposób zwilżania papieru do druku.

Mając już wreszcie wszystkie pożądane elementy, przystąpił Bernard do druku; odbijanie 130 egzemplarzy dzieła trwało półczwarta roku.

W ten sposób, po 10 latach wytężonej pracy artysty, natchnionego łaską podwójną: Łaską Boga i łaską swego twórczego ognia (w tym wypadku była to chyba tylko jedna: Łaska), stworzył Bernard 130 egzemplarzy XIĘGI, w której wszystko było jego dziełem i w której wszystko służyło jednemu celowi: Chwale Bożej, której tekst Ewangelii św. Jana jest wyrazem...

Mam przed sobą kilka arkuszy makulatury tej księgi: druk — czarny i czerwony — najszlachetniejszej postaci, ryciny — każda odmienna, bo w każdej inne barw skojarzenie — przypominają raczej gwasze, a najprędzej freski, nie zaś drzeworyty, tak są przedziwnie jednolite i matowe, przy wielości tworzących je odcieni barwnych.

Długo ten owoc dojrzewał, ale jakże wspaniały i skończony jest w doskonałości swojej! Dzieło to zaś wykonał młodzieniec w wieku od lat 17 do 27-u, w najpiękniejszym wieku młodości... Ten dziesięcioletni czyn Bernarda można przyrównać tylko do pracy mnicha, pergaminatora, kopisty, rubrykatora, miniaturzysty w jednej osobie, z jakiegoś francuskiego klasztoru XIV-go, czy XV-go wieku; od owych zamierzchłych czasów księgi takie nie pojawiały się już na świecie. Praca Bernarda ma w sobie jeszcze jeden moment — również zapomniany od wieków: ścisłe połączenie *rzemiosła ze sztuką;* rzemieślnik jest tu artystą, artysta zaś rzemieślnikiem w służbie Bożej i w służbie sztuki; u Bernarda rzemiosło i sztuka stały się czymś jednolitym, organicznie zwią-

żanym, jak kwiat i łodyga rośliny wiążą się z jej liśćmi i korzeniami. W osobie i dziele Bernarda widzimy nawrót do pradawnych czasów, gdy rzemieślnik był artystą, gdy każdy ruch jego narzędzia był twórczością, — a nie, jak dziś — mechanicznym „odwalaniem" seryjnych „kawałków". Świat cierpi na przerost produkcji, a cierpi dla tego, że wytwórczość jest całkowicie zmechanizowana pod hasłem: dużo, byle jak i prędko. Nie jestem ekonomistą i może śmiesznymi w oczach fachowca będą słowa, które nastąpią, — ale kto wie, czy ratunek naszej cywilizacji ze światowego kryzysu wszelkich wartości nie leży właśnie w tym powrocie do rzemiosła, do odpowiedzialnej, mozolnej, twórczej pracy rękodzielnika.

A teraz fachowe pytanie z innej, mojej dziedziny: skąd się dowiedziałem o Bernardzie i jego XIĘDZE? — Poprostu z ogłoszenia księgarskiego w „Bibliographie de la France"[1]); szczegóły w tym ogłoszeniu zawarte tak mnie porwały, że napisałem do artysty, prosząc o więcej szczegółów. Źródłem moich wiadomości jest więc nadesłany przez niego „Fragment du Mémoire sur l'Evangile selon Saint Jean transmis à Sa Sainteté Pie XI par Son Em. le Cardinal Verdier" (Fragment memoriału o „Ewangelii według św. Jana", przesłanego Jego Świątobliwości Piusowi XI-mu przez Jego Em. Kardynała Verdier), a więc praca, w której arcybiskup Paryża informował Ojca Świętego Piusa XI-go o czynie (bo tak trzeba nazwać tę księgę) Bernarda. Ojciec Święty, były bibliotekarz Biblioteki Ambrozjańskiej w Mediolanie, erudyta i miłośnik książek, przesłał swe błogosławieństwo autorowi, dedykując jego dzieło Najświętszej Maryi Pannie.

Dotarliśmy oto do szczytów, na których dzieło artysty styka się niemal bezpośrednio z Bogiem. „Reszta jest milczeniem".

---

[1]) „Ewangelia", odbita w 130 egz. (33,5×25,5 cm.), zawierająca 150 str., kosztuje, niestety, 12,500 fr. za egzemplarz.

KURSYWA

Napisał Marian Drabczyński

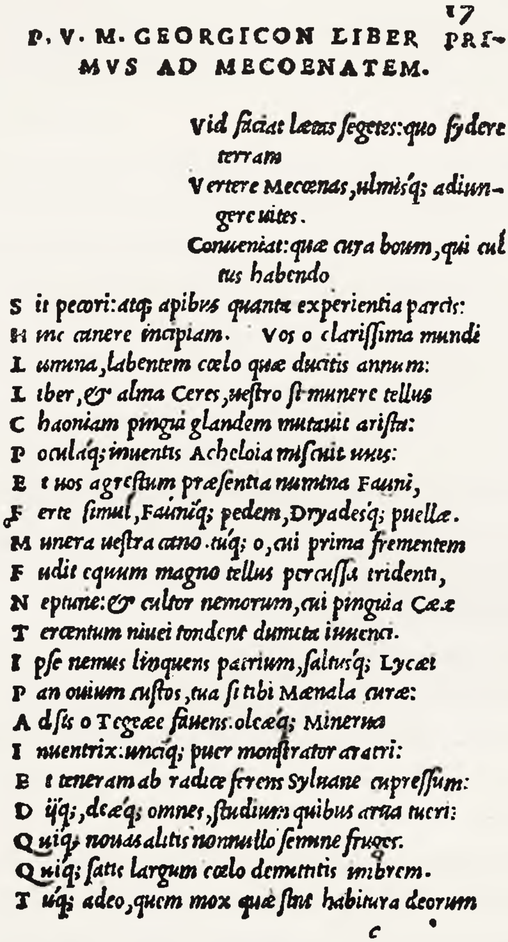
XV wiek, a właściwie pierwsza jego połowa, rozpoczął nową epokę w dziejach kultury ludzkości. Z otwartych grobów, z odkopywanych pomników i rzeźb, ze starych rolek papyrusów i ksiąg pisanych na pergaminie powstało nowe życie. W zatęchłą atmosferę średniowiecznej Europy wtargnął prąd świeży i mocny. Myśli, zawarte w dziełach starożytnych Greków i Rzymian stały się wychowawcami młodych pokoleń. Każdy, kto odczuwał silnie krępujące więzy średniowiecznego światopoglądu, wyciągał ręce po stare księgi...

Ale tych starych ksiąg było nie wiele. Należało je bardzo często przepisywać już z odpisów pisanych „karoliną" w VIII i IX wiekach. Powstały gildie przepisywaczy, którzy starali się również naśladować i charakter pisma ksiąg dawnych. Tak powstała we Florencji w r. 1425 słynna szkoła pisarzy, założona przez wybitnego humanistę Niccoló Niccoli. W tej to szkole powstało pismo znane pod nazwą neo-karoliny, zwanej wówczas „littera antiqua". Ale — jak mówi Stanley Morrison — zaistniały dwa rodzaje antykwy: oficjalna, prosta, przeznaczona do pisania ksiąg — oraz pochyła, do codziennego użytku — pierwowzór obecnej kursywy.

Największy drukarz na przełomie XV i XVI wieków — Aldus Pius Manutius, sam, jako uczony, stykał się często z różnymi skryptami — i chcąc swe wydania klasyków starożytnych, którymi dosłownie zasypywał ówczesne rynki księgarskie, upodobnić do wzorów rękopiśmiennych, polecił w końcu XV w. sztycharzowi czcionek — Franciszkowi Griffi z Bolonii, twórcy sławnej antykwy „Poliphilo" — przygotować matryce do kursywy. Na pismo to Aldus otrzymał przywilej na lat 10, w którym to przywileju krój ten określono jako: Cursivi et Cancellarii, ut scripti calamo esse videantur". Pomimo jednak tego przywileju kursywa Aldusa prędko znalazła naśladowców, tak że w niedługim czasie ten krój czcionki pojawia się we Francji u Roberta Estienne, gdzie krój ten nazwano „italique" (kursywa — cursive — nazywano

tam zwykle pismo pisane), u Plantina w Antwerpii, Gryphiusa w Lyonie, Andrzeja Winklera we Włocławku, Cratandera w Bazylei i in.

O tym jak wielkie uznanie zdobyła sobie kursywa u uczonych i pisarzy czasów Odrodzenia świadczy fakt, że najpotężniejszy umysł tych czasów, Erazm z Rotterdamu, niektóre swe dzieła, drukowane w oficynie Aldusa, kazał tłoczyć kursywą.


17
P. V. M. GEORGICON LIBER PRI-
MVS AD MECOENATEM.

Vid faciat laetas segetes: quo sydere terram
Vertere Mecoenas, ulmisq; adiungere uites.
Conueniat: quae cura boum, qui cultus habendo
Sit pecori: atq; apibus quanta experientia parcis:
Hinc canere incipiam. Vos o clarissima mundi
Lumina, labentem coelo quae ducitis annum:
Liber, & alma Ceres, uestro si munere tellus
Chaoniam pingui glandem mutauit arista:
Poculaq; inuentis Acheloia miscuit uuis:
Et uos agrestum praesentia numina Fauni,
Ferte simul, Faunią; pedem, Dryadesq; puellae.
Munera uestra cano. tuq; o, cui prima frementem
Fudit equum magno tellus percussa tridenti,
Neptune: & cultor nemorum, cui pinguia Ceae
Tercentum niuei tondent dumeta iuuenci.
Ipse nemus linquens patrium, saltusq; Lycaei
Pan ouium custos, tua si tibi Maenala curae:
Adsis o Tegeaee fauens: oleaeq; Minerua
Inuentrix: uncią; puer monstrator aratri:
Et teneram ab radice ferens Syluane cupressum:
Diiq;, deaeq; omnes, studium quibus arua tueri:
Quiq; nouas alitis nonnullo semine fruges.
Quiq; satis largum coelo demittitis imbrem.
Tuq; adeo, quem mox quae sint habitura deorum
c

Kursywa *Franciszka Griffo* z 1501 r.

O ile antykwa „Poliphilo", cięta przez Franciszka Griffi z Bolonii, do dziś dnia uchodzi za jeden z najpiękniejszych wzorów pisma czasów Odrodzenia, to nie można tego powiedzieć o jego kursywie. Przeładowanie różnymi ozdobami, wielka ilość ligatur i nadzwyczajne ściśnienie czyniło kursywę Aldusa mało czytelną.

Pomimo tych usterek należy jednak stwierdzić, że Aldusowi przypada

wielka zasługa wprowadzenia w dziedzinę drukarstwa zupełnie nowego, odrębnego kroju pisma.

Dopiero w dwadzieścia kilka lat później, zapoznany przez historyków drukarstwa skromny pisarz Kancelarii Watykańskiej, Lodovico Arrighi, zwany też Vincentino,stworzył kursywę naprawdę piękną, na której, zdaje się, wzorowali się następni twórcy różnego rodzaju kursywy.

I tak: we francuskiej kursywie Simona de Colines z Paryża można łatwo dopatrzeć się podobieństwa do kursywy Aldusa, jak również do kursywy Arrighi. Późniejsze kursywy coraz bardziej zbliżają się krojem do kursywy Vincentina, tym bardziej, że Arrighi w trzy lata później, t. j. w r. 1527, stworzył nowy typ litery kursywianej, bardziej mocnej, ciemniejszej.

N am quę vestra homini sancta dedit manus
S at lętum faciunt · Vos rogat vt diu
H is quę possidet, vti
& vita incolumi queat,
A udi sacra cohors cœlitum, et accipę
Q uas fert Corycius suppliciter preces
S i æuum puriter egit,

Kursywa *Arrighiego* z r. 1524

Wpływy Arrighiego widoczne są również w kursywie francuza Roberta Granjon'a, którego papież Grzegorz XIII wezwał do Rzymu celem sporządzenia matryc dla powstającej nowej drukarni watykańskiej. Granjon ciął matryce według wzorów Garamonda, któremu nie obca była kursywa Franciszka Griffi.

Ciekawym byłoby stwierdzenie, na jakich wzorach opierali się Franciszek Griffi jak również Arrighi, tworząc swe kursywy. Sprawa ta nie została, zdaje się, dotychczas wyjaśniona. Możemy jednak wysunąć pewne wnioski z dokładniejszego zbadania kursywy obu tych twórców. W pierwszej kursywie Franciszka Griffi ostre załamania litery u i długiego s wskazują na pochodzenie od gotyku. Toż samo występuje i u Arrighiego i nawet w stopniu wyższym, bo ostre załamania — charakterystyczne cechy gotyku — występują wyraźnie w literach: a, m, n, u; a poza tym również w długim s. Ta ostatnia

litera przetrwała w tej formie prawie we wszystkich kursywach do połowy XIX wieku.

Z tych i innych jeszcze szczegółów można przypuszczać, że tak Franciszek Griffi, jak i Arrighi opierali się przy tworzeniu kursywy na wzorach pisma potocznego, używanego w końcu wieku XV w życiu codziennym przez pisarzy i kupców. Wskazywałaby na to również i sama nazwa kursywy, którą niektórzy historycy wyprowadzają niesłusznie od łacińskiego słowa „cursus" — bieg. Bardziej prawdopodobne jest, że słowo to pochodzi od włoskiego wyrazu „corsivo" — t. j. „płynny", tym bardziej, że pcządkowo określenie „lettera corsiva" służyło do oznaczania pisma potocznego.

Pierwotnie kursywa traktowana była jako pismo ozdobne, to też widzimy w niej przeładowanie różnymi ozdobami, co czyni ją mało czytelną i pretensjonalną. Właściwy wyraz nadał kursywie dopiero Filip Grandjean i jego uczeń Alexandre, którzy z polecenia Akademii Francuskiej, a na rozkaz Ludwika XIV stworzyli dla państwowej drukarni paryskiej (Imprimerie Nationale) nową antykwę i kursywę. Krojów tych czcionek nie wolno było naśladować żadnemu z drukarzy francuskich. Kursywa Grandjean'a, dzięki odrzuceniu wszelkich ozdób zyskała dużo pod względem czytelności i estetycznego wyglądu.

Nulla uia eſt. tamen ire iuuat, quo me rapit ardor,
Inuiaque audaci propero tentare iuuenta.
Vos per inacceſſas rupes, et inhoſpita euntem
Saxa Deæ regite, ac ſecretum oſtendite callem.
Vos huius ludi imprimis meminiſſe neceſſe eſt.
Vos primæ ſtudia hæc Italis monſtraſtis in oris

Druga kursywa *Arrighiego* z 1527 r.

Przy bliższym badaniu kursyw różnych grafików XVI w. nie możemy w nich dojrzeć ścisłego związku z krojami antykwy tychże samych twórców. Stąd wniosek, że kursywa powstała jako pismo samodzielne, niezależne zupełnie od antykwy, była pewnego rodzaju odmianą kroju litery tak jak karolina, czy gotyk.

Chociaż kursywa stworzona przez Franciszka Griffi dla Aldusa była przeznaczona do druku książek i pomimo dobrego przyjęcia, którego doznała jako nowość, — drukowanie książek wyłącznie kursywą zanika coraz bardziej,



ŚWIĘTA BARBARA

Odb. z klocka oryginalnego

Rys. i ryt. Bogna Krasnodębska-Gardowska

Drukarnia M. Drabczyńskiego

Tłoczył St. Korzeniowski

Jeszcze po roku 1550 pojawiło się kilka książek drukowanych kursywą, ale są to już wyjątki. Kursywa coraz bardziej znajduje zastosowanie jako pismo, służące do wyróżnienia pewnych zdań, czy słów w tekście składanym antykwą.

Ciekawym byłoby wyjaśnienie, dlaczego ówcześni graficy, tworząc kursywę, nie stworzyli dla niej wersalików. Książki drukowane do r. 1540 nie posiadają wersalików kursywy, a zamiast nich stosowano wersaliki antykwy. Fakt ten razi nas, przyzwyczajonych do zwartego układu kursywianego, ze względu na niesharmonizowanie wersalików antykwy z tekstem kursywy. Jak do tej pory, zdaje się, żaden z badaczy nie zajął się wyjaśnieniem tego faktu.

Wiek XVII i XVIII zepchnęły kursywę do roli pośledniejszej, jako pisma służącego jedynie do wyróżniania czy to początkowych słów, czy też całych

> *Christianiss. Regis primus eleemosynarius, vir*
> *tum editis suis in sacras literas hypomnematis,*
> *tum euulgandis virorum doctorum ac piorum*
> *monumentis de Republica literaria optime me-*
> *ritus: Parco enim amplius de homine dicere, ne*
> *tam pro sua ipsius dignitate, quàm pro suis in*
> *me meritis laudare videar. Is quum iudicasset*
> *arti librariæ nonnihil me ex sculptoria & fu-*
> *soria cui à puero studuissem afferre posse or-*

Kursywa *Garamonda* z 1545 r.

zdań w tekście. Ta jej rola dochowała się do niezbyt dawnych czasów, t. j. do chwili, gdy miejsce jej, jako czcionki, służącej do odróżnienia tekstu, zastąpiło pismo grotesk. Dopiero w ostatnich czasach zwrócono baczniejszą uwagę na kursywę, starając się wyzyskać jej estetyczne walory w zastosowaniu do najróżnorodniejszych układów graficznych. Szczególniej w pracach drobnych, w których wielką rolę odgrywa estetyka i subtelność litery, kursywa dzięki swemu wdziękowi posiada wielkie możliwości zastosowania.

O kursywie w Polsce nie wiele można powiedzieć. Pierwsi drukarze polscy po większej części sprowadzali czcionki z innych krajów, zwykle z Niemiec, chociaż, jak wskazują źródła historyczne, niektórzy odlewali czcionki w kraju, jak nprz. Kasper Hochfeder, Ungler, Haller, Scharffenberger i Wietor. Jak podaje dr. Muszkowski — Wietor pierwszy w Polsce w dwudziestych latach XVI w. podjął próbę stworzenia oryginalnej kursywy polskiej. Była to kursywa duża, przeznaczona prawie wyłącznie do robót akcydensowych. Należy

podziwiać ruchliwość i rzutkość Wietora, który już w 20 lat po pojawieniu się kursywy Aldusa w Wenecji wprowadził ten krój pisma do swej drukarni.

Drugim oryginalnym twórcą kursywy w Polsce pod koniec XVI w., o którym również mówi dr. Muszkowski, jest Jan Januszowski, w którego rozprawie, drukowanej w Krakowie w roku 1594 p. t. „Nowy Karakter Polski z Drukárnie Łázárzowéy" mamy wzory kursywy. Jest to kursywa dwojakiego rodzaju: pochyła, oraz prosta. O ile o kursywie pochyłej nie można powiedzieć, aby odznaczała się walorami estetycznymi, to jednak kursywa prosta (pionowa) ma naprawdę dużo wdzięku i siły. W kursywie tej rażą jednak nieco znaki dla wyrażenia zgłoski „ż", które przedstawiają podwójną literę „z"; psuje ona harmonię wiersza swoją ścieśliwością i dużymi rozmiarami.

Jak twierdzi dr. Muszkowski, czcionka Januszowskiego nie przetrwała swego twórcy i została wyparta przez czcionki, sprowadzane z zagranicy, chociaż Bandtkie odkrył kilka książek drukowanych tymi czcionkami przez innych drukarzy polskich.

Od czasów Januszowskiego o polskiej oryginalnej kursywie zupełnie głucho. Dopiero w roku 1926 Adam Półtawski, tworząc swą antykwę — stworzył również kursywę o kroju bardzo pięknym i mocnym. Jednak z niezrozumiałych powodów kursywa ta nie znalazła uznania wśród drukarzy polskich. A szkoda — bo używane dotychczas u nas kursywy są pochodzenia obcego, nie dostosowane do właściwości polskiego języka, bo kursyw klasycznych, z wyjątkiem kursywy Didot'a i Cochin'a, nasze lejnie czcionek nie produkują. Dobrze byłoby, aby polscy drukarze i miłośnicy książki zwrócili większą uwagę na jedyną polską kursywę — kursywę Adama Półtawskiego.

★

Poniżej podajemy wzory najczęściej używanych w Polsce krojów kursywy, czcionkolejni J. Idźkowski i Ska w Warszawie.

Kursywa Adama Półtawskiego z r. 1926

Pierwotnie kursywa traktowana była jako pismo ozdobne, to też widzimy w niej przeładowanie różnymi ozdobami, co czyni ją mało czytelną i pretensjonalną. Właściwy wyraz kursywie nadał dopiero Filip

Kursywa Lessinga

Grandjean i jego uczeń Alexandre, którzy z polecenia Akademii Francuskiej, a na rozkaz Ludwika XIV stworzyli dla państwowej drukarni paryskiej kursywę. O kursywie w Polsce nie wiele można powiedzieć. Pierwsi drukarze polscy po

Kursywa Modena

większej części sprowadzali czcionki z innych krajów, zwykle z Niemiec, chociaż, jak wskazują źródła historyczne, niektórzy odlewali czcionki w kraju, jak nprz. Kasper Hochfeder, Ungler, Haller, Wietor.

Kursywa Sejmowa

Szczególniej w pracach drobnych, w których wielką rolę odgrywa estetyka układu i subtelność litery, kursywa dzięki swemu wdziękowi posiada wielkie możliwości zastosowania. Ciekawym byłoby wy-

Kursywa Excelsior

jaśnienie, dlaczego ówcześni graficy, tworząc kursywę, nie stworzyli dla niej wersalików. Książki, drukowane do r. 1540 nie posiadają wersalików kursywy, a zamiast nich stosowano wersaliki antykwy. Fakt ten razi nas, przyzwyczajonych do

Kursywa Naudin'a

Drugim oryginalnym twórcą kursywy w Polsce pod koniec XVI w., o którym mówi dr. Muszkowski, jest Jan Januszowski, w którego rozprawie, drukowanej w Krakowie w roku 1594 p. t »Nowy Karakter Polski z Drukarni Łazarzowéj« mamy wzory

Kursywa Walbauma

Od czasów Januszowskiego o polskiej oryginalnej kursywie głucho. Dopiero w roku 1927 Adam Półtawski, tworząc swą antykwę — stworzył również kursywę o kroju bardzo pięknym i mocnym. Jednak z niezrozumiałych powodów kursywa

Kursywa Didot'a

Dobrze było by, aby polscy drukarze i miłośnicy książki zwrócili większą uwagę na jedyną polską kursywę — kursywę Adama Półtawskiego. Pomimo tych usterek należy jednak stwierdzić, że Aldusowi przypada

Kursywa półgruba Medieval

O tym jak wielkie uznanie zdobyła sobie kursywa u uczonych i pisarzy czasów Odrodzenia świadczy fakt, że najpotężniejszy umysł tych czasów, Erazm z Rotterdamu, niektóre swe dzieła tłoczył kursywą.

Kursywa Medieval

Z otwartych grobów, z odkopywanych pomników i rzeźb, ze starych rolek papyrusów i ksiąg pisanych na pergaminie powstało nowe życie duchowe. W zatęchłą atmosferę średniowiecznej Europy wtargnął prąd świeży i mocny.

Kursywa „Wisła"

Przy bliższym badaniu kursyw różnych grafików XVI w. nie możemy w nich dojrzeć ścisłego związku z krojami antykwy tychże samych twórców. Stąd wniosek, że kursywa powstała jako pismo samodzielne, niezależne zupełnie od antykwy, była pewnego rodzaju od

Kursywa „Narew"

Jeszcze po roku 1550 pojawiło się kilka książek drukowanych kursywą, ale są to już wyjątki. Kursywa coraz bardziej znajduje zastosowanie jako pismo, służące do wyróżnienia pewnych zdań, czy słów w tekście składanym antykwą. Pows

Kursywa sejmowa gruba

Myśli, zawarte w dziełach starożytnych Greków i Rzymian stały się wychowawcami młodych pokoleń. Każdy kto odczuwał silnie krępujące więzy światopoglądu, wyciągał ręce po stare księgi...

Kursywa „Cyklop"

Ale tych starych ksiąg było niewiele. Należało je bardzo często przepisywać już z odpisów pisanych „karoliną" w VII i IX.

Z DZIEJÓW KSIĄŻKI I BIBLIOTEK

Napisał Marian Łodyński

Pięć lat temu wstrząsnęły kulturalnym światem wieści nadeszłe z Niemiec. Oto Niemcy — kraj bibliotek (jak się zwykło mówić) — nagle oświetlony został łunami płonących stosów książek.

Nadzwyczajność tego zjawiska wywołała u jednych zdumienie, u innych niepokój, czy nawet oburzenie. Nie brak jednak było osób, które, patrząc na to widowisko lub słysząc o nim, bezradnie lub lekceważąco wzruszały ramionami. Cóż bowiem znaczy — mówiono sobie — spalenie w dzisiejszych czasach choćby kilku czy nawet kilkudziesięciu tysięcy książek, jeżeli idzie o chęć usunięcia czy zniszczenia niepożądanej literatury i wytrącenia jej z rąk czytelników? Wszak według ostatnich wykazów posiadają Niemcy kilka tysięcy samych bibliotek publicznych, zawierających łącznie kilkadziesiąt milionów tomów, dziesiątki tysięcy czytelń i wypożyczalń książek oraz dziesiątki tysięcy większych lub mniejszych księgozbiorów prywatnych: spalenie tedy owych stosów dzieł nie będzie nie tylko klęską czy przewrotem narodowej kultury niemieckiej, ale nawet nie będzie pozbawieniem niemieckich czytelników ściganej obecnie literatury. Wszak książki Ludwiga, Remarqu'ea, Mannów, Zweigów i t. d. — wyszły w kilku wielotysięcznych nakładach, a dzieła Marxa, Lasalla, Róży Luxemburg oraz innych socjalistycznych, komunistycznych czy komunizujących a potępionych obecnie pisarzy — liczą w wielokrotnych wydaniach setki tysięcy egzemplarzy, rozmieszczonych po całych Niemczech. Trzeba też dodać, że egzemplarze, stanowiące własność wielkich bibliotek naukowych, pozostały i pozostaną nietknięte, mają one bowiem w tych bibliotekach nie tylko naukowe ale i archiwalne znaczenie. Wreszcie, jeśli idzie o naukę i wysiłki badawcze, które — jak wiadomo — nie uznają granic narodowościowych czy państwowych, to czytelnik czy badacz, żądny poznania

tych dzieł, znajdzie je rozsiane w tysiącznych egzemplarzach w każdym z kulturalnych krajów pozaniemieckich.

Słusznie więc — zdawałoby się — mógł widok płonących stosów wywołać uśmiech lekceważenia na niejednych ustach.

Błędnym jednak byłoby ocenianie tego zjawiska tylko od tej strony lub też posądzanie inicjatorów tego faktu o przecenianie fizycznego znaczenia ich zarządzeń; nie ulega bowiem wątpliwości, że rządzące sfery niemieckie nie podejmowały swych kroków celem całkowitego zniszczenia wszelkiej proskrybowanej przez nie literatury lub celem dewastacji stanu posiadania dzisiejszych bibliotek: posunięcie to miało i ma znaczenie czysto s y m b o l i c z n e, a równocześnie stanowiło i stanowi protest przeciw nadmiernemu wzrostowi i rozpowszechnianiu się literatury, którą obecny rząd niemiecki uważa za szkodliwą dla dzisiejszej umysłowości niemieckiej i zadań państwowych, tzw. odrodzonych Niemiec.[1])

Oczywiście posunięcia te są tak znamienne dla dziejów kultury umysłowej, że nie tylko badacz historii kultury, lecz nawet rejestrator materiału dla studiów w tej dziedzinie, musi je bliżej rozważyć. Jakież tedy uwagi wysuwają się przy tym na czoło?

Otóż, nie wchodząc w ocenę słuszności podejmowanej walki ani w ocenę trafności i skuteczności dobranych środków, musi się przede wszystkim stwierdzić, że zjawisko to nie jest czymś odosobnionym w dziejach kultury, jak też nie są odosobnione zarówno forma zastosowana jak i teren wybranego porachunku.

Używanie mianowicie niszczenia pewnych grup zbiorów, jako radykalnego regulatora rozwoju bibliotek i jako środka, uniemożliwiającego rozwój bibliotek w kierunku dla czynnika decydującego niepożądanym — można zauważyć od najdawniejszych czasów aż do ostatniej doby.

I tak, już cesarz chiński Szi-Huang-Ti (220—210 przed Chr.) pali dawne zbiory klasycznej literatury chińskiej, tak, że dzisiaj należy do rzadkości spotkanie jakichkolwiek pism z tego okresu. Dodać przy tym trzeba, że władca ten (twórca słynnego muru chińskiego), uchodzi w zgodnej opinii historyków za jednego z najwybitniejszych panujących chińskich.

---

[1]) Na ogólnoniemieckim Zjeździe bibliotekarskim w czerwcu 1933 r. oświadczył referent, dyr. Kirchner: *„...In allen deutschen Grosstädten, besonders in d. Univ.-Städten, haben unsere Studenten und andere deutsche Männer viele Tausende von Bücher aus öffentlichen und privaten Büchereien verbrannt und sinnbildlich damit dem Gedanken Ausdruck gegeben, dass mit dieser verbrecherischen und volksvergiftenden Art von Schriftum aufgeräum werden müsse, und dass jene Schriftsteller, die diese Bücher geschrieben haben, der öffentlichen Verechtung preiszugeben seien..."* (Zentralblatt f. Bibliothekswesen, str. 514/1933).

Pisarz Sze-ma-tsien (163 — 85 przed Chr.) pozostawił w swych „Historycznych opowiadaniach" dramatyczny opis wypadków, poprzedzających wydane w r. 213 przed Chr. zarządzenie o zniszczeniu t. zw. klasyków, któremu nie podległy tylko dzieła, dotyczące medycyny, przepowiedni, rolnictwa i utwory Meng-Tse. Otóż ces. Szi-Huang-Ti, aby uniemożliwić stałe napaści pisarzom, którzy zwalczając go powoływali się na nauki płynące z dawnych zabytków piśmiennych, zarządził zniszczenie tych zabytków. Rozkaz, ogłoszony z inicjatywy ministra Li-Sze brzmiał, że wszystkie kroniki, z wyjątkiem kronik, dotyczących dynastii Szin oraz odpisów Szi-King, Szu-King i dzieł t. zw. 100 Szkół, mają być spalone, ktoby zaś rozkazu tego nie wykonał, miał być ogniem nacechowany i oddany do robót przy budowie „muru chińskiego". Gdy jednak zarządzenie to okazało się niewystarczającym, wydano wyroki śmierci na samych pisarzy i na przechowujących te zbiory. I tak z górą 460 uczonych, posiadaczy wielkich bibliotek, którzy zamiast wydać proskrybowane dzieła na zniszczenie przechowywali je i w dalszym ciągu ostrej krytyce poddawali zarządzenia cesarza, ten polecił żywcem zagrzebać.

Dodać przy tym należy, że podobne zarządzenia wydawali w mniej tragicznej formie różni przejściowi władcy Chin w odniesieniu do zabytków, dotyczących podbitych przez nich książąt, a więc stanowiących utwory niepożądane dla nowych władców.

Tego samego środka dla nadania bibliotekom nowego kierunku zadań używa — według tradycji — król babyloński Nabonassar, który — widząc w bibliotekach podstawę wiedzy o przeszłości — niszczy wszystko, co zastał, aby odtąd biblioteki stały się źródłem wiadomości o państwie babylońskim — dopiero od jego osoby.

Podobnie do tej formy zarządzeń należy także publiczne spalenie w r. 411 przed Chr. w Atenach oficjalnie zwalczanych w owej chwili dzieł sofisty Protagorasa.

Dalej niszczenie ksiąg proroczych (t. zw. libri fatidici) przez cesarza Augusta celem usunięcia ujemnego wpływu tej lektury na nastroje rzymskie. Podobno ces. August polecił również spalić wszystkie kopie Owidiusza „Ars amandi", ponieważ — jego zdaniem — utwór ten miał się przyczynić do zdemoralizowania kobiet rzymskich, między innymi córki ces. Augusta, Julii.

Kiedy w r. 181 przed Chr. znaleziono w Rzymie u stóp wzgórza Janikulskiego stare rękopisy, podzielono je na dwie grupy, tj. na grupę treści religijnej i tę, jako pochodzącą od króla Numy, zachowano, oraz na grupę rękopisów greckich, zawierającą dzieła filozofów pytagorejskich, i tę, jako niebezpieczną, zniszczono.

Tutaj wspomnieć należy uchwałę Senatu Rzymskiego z czasów Klaudiusza, zakazującą wprowadzania do bibliotek filozoficznych dzieł Philona, Żyda z Aleksandrii, jak i uchwały Senatu Rzymskiego, zakazujące wprowadzenia do publicznych bibliotek dzieł Tytusa Labienusa, Cordusa, Cremutiusa oraz Cassiusa Severusa.

Do tego samego typu radykalnych posunięć w stosunku do bibliotek należy: spalenie — według tradycji średniowiecznej — przez papieża Grzegorza W. w końcu V w. cesarskiej biblioteki na Palatynie dla zniszczenia wpływu pogańskich zbiorów na tworzącą się chrześcijańską literaturę, dalej spalenie przez chrześcijan w r. 390 znanej aleksandryjskiej biblioteki, t. zw. Serapeum, a to z podniety patriarchy Theofilosa, co niewiadomo jaką drogą złożono później na karb Arabów.

Do tych posunięć należą również edykty ces. Dyoklecjana w sprawie niszczenia i palenia w całym państwie rzymskim nowopowstałych księgozbiorów chrześcijańskich, co istotnie w znacznej mierze dokonane doprowadziło do straty najcenniejszych bibliotek z pierwszej epoki chrześcijańskiej.

Niezwykle obfitego materiału w tym względzie mogą nam dostarczyć dzieje t. zw. Świętej Inkwizycji. Wszak to z rozkazu wszechwładnego kardynała Ximenesa, Wielkiego Inkwizytora Hiszpanii, spalono część zbiorów sławnej biblioteki mauretańskiej w Kordobie, jako niebezpiecznej dla wyznawców Kościoła i utrwalenia władzy zwycięskiej dynastii chrześcijańskiej.

Gdy zaś w r. 1542 na wniosek kardynała Caraffy utworzył papież Paweł III Rzymską Inkwizycję, nie tylko zamknięto wszystkie akademie naukowe na półwyspie apenińskim, ale i całą literaturę poddano rewizji najściślejszej. W r. 1543 kardynał Caraffa rozkazał, aby żadna książka bez względu na treść, stara czy nowa, nie była wydawana w przyszłości bez pozwolenia inkwizytorów. Księgarze byli zobowiązani przedstawić inkwizytorom spisy książek, posiadanych na składzie, przy czym, jeśli się znalazły między nimi nieodpowiednie, konfiskowano je i palono. Każdy przy tym musiał się strzec kupowania książki zabronionej przez Kościół i przez Inkwizytorów. Urzędnicy celni otrzymali zakaz wysyłania książek do miejsc ich przeznaczenia bez rewizji inkwizytorskiej. W ogóle każdy miał obowiązek donieść o posiadaniu zakazanych pism i niszczyć je.

W tym też czasie ukazały się pierwsze spisy książek zakazanych. W r. 1548 wyszedł katalog, zawierający blisko 70 dzieł zakazanych. Odtąd ciągle wychodziły takie katalogi, z czego w r. 1563 powstał znany i dziś istniejący „Index librorum prohibitorum", który podległszy kilkakrotnym rewizjom i uzupełnieniem ukazał się w nowym układzie za obecnego papieża Piusa XI.

Osobny rozdział w zakresie proskrypcji książki i bibliotek z ramienia czynnika rządzącego stanowi niszczenie i palenie księgozbiorów w czasie Reformacji oraz niszczenie i wywożenie zarówno przez katolickich jak protestanckich władców i wodzów katolickich i protestanckich bibliotek kościelnych i świeckich w okresie 30-letniej wojny, jako zbiorów, których zawartość mogła wywrzeć wpływ w niepożądanym dla zwycięscy kierunku.

Tutaj też należą konfiskaty i niszczenie przez Rosjan — polskich księgozbiorów publicznych i prywatnych XVIII i XIX wieku, jako zawierających materiały niepożądane ze względu na zamierzone polityczne i kulturalne posunięcia rządu rosyjskiego w stosunku do narodu polskiego; tu wreszcie należy niszczenie i palenie księgozbiorów burżuazyjnych w czasie ostatniej rewolucji rosyjskiej.

A obok tych posunięć, uderzających w całe zbiory nagromadzonych materiałów, trzeba uszeregować fakty niszczenia dzieł poszczególnych autorów. Wszak to nie jakościowa lecz tylko ilościowa różnica, gdy owo niszczenie dzieł dotyczy spalenia poszczególnego dzieła jakiegoś autorra (np. sławnego Abelarda czy J. J. Rousseau i t. d.) lub umieszczenia w dzisiejszych czasach jakiegoś utworu na Indeksie (np. Łubieńskiego pt. ,,Droga Rzymu na Wschód". Warszawa 1932) albo też skonfiskowania go przez t. zw. cenzurę w całości lub tylko w pewnych częściach.

Gdy się więc wspomina fakty zaszłe przed 5 laty w Niemczech, mimowoli budzi się w pamięci refren Ben Akiby: ,,*Das alles war schon da gewesen!*"

Czasy się tylko zmieniają i formy ulegają przekształceniu oraz dostosowaniu do okoliczności, ale ,,s y m b o l i c z n e" uzewnętrznienie stanowiska czynników, dysponujących władzą, wobec autorów i wobec poszczególnych dzieł czy zbiorów książek — pozostało i prawdopodobnie pozostanie tak długo, jak długo książka pozostanie formą przechowywania niezależnej myśli twórczej.

FARBY AKWARELOWE W DRUKARSTWIE

Napisał Marian Drabczyński

Druk farbami wodnymi znany już był przed wiekami w Chinach i Japonii, gdzie artysta-drzeworytnik dla otrzymania odbitki nakładał pendzelkiem farbę na wypukły rysunek na desce, a następnie przenosił ją przez pocieranie na papier lub jedwab.

W wiekach średnich do malowania miniatur i ornamentacji w księgach rękopiśmiennych używano farb wodnych zmieszanych z białkiem. Takich również farb używano do malowania inicjałów barwnych w inkunabułach, choć sam druk tekstu wykonywany był farbami, sporządzonymi z pokostu i sadzy. Do samego jednak druku farby wodne nie mogły być stosowane ze względu na swą słabą konsystencję.

Dopiero na krótko przed wojną przystąpiono po raz pierwszy w Niemczech do prób drukowania farbami wodnymi — jednak bez dodatniego skutku. Następnie, dążąc do otrzymania głębokiej matowości, koniecznej przy niektórych drukach — zastosowano farby pokostowe, nadając im, za pomocą odpowiednich domieszek, głęboki mat, i w ten sposób starano się naśladować farby akwarelowe.

Dopiero po wojnie podjęto na nowo próby zastosowania do druku farb wodnych i ostatecznie Jean Knieriem i Bert Chambers wynaleźli metodę nazwaną od ich imion Jean-Berté. Metoda ta polega na drukowaniu farbami wodnymi przy zastosowaniu klisz i walcy kauczukowych. Metoda Jean-Berté, ze względu na swe dodatnie wyniki, przyjęła się w Stanach Zjednoczonych, Anglii, Francji, Holandii i w Niemczech. W Polsce, o ile mi wiadomo, zastosowaniem farb akwarelowych do druku nie interesował się dotychczas nikt.

A szkoda, bo jak widać z załączonych reprodukcji — wykonanych całkowicie farbami wodnymi — za pomocą tej nowej metody można osiągnąć piękne rezultaty tak pod względem gry kolorów jak i idealnej czystości barw —



Odbito farbami akwarelowymi
w drukarni
MARIANA DRABCZYŃSKIEGO
w Warszawie, ul. Sienna 33.

czego w żaden sposób nie osiągnie się przy zastosowaniu zwykłych farb drukarskich.

Artysta - grafik, rzucający swój szkic na papier, używa farb wodnych — akwareli — i musi być z góry przygotowany na to, że ostateczny wynik jego pracy, po wyjściu z pod maszyny drukarskiej, nie będzie doskonale identyczny z oryginałem ze względu na specyficzne własności farb drukarskich, dla których materiałem wiążącym jest zwykle pokost lub olej. Jedynie przy technice offsetowej różnicę tę można sprowadzić do minimum.

Przy wykonywaniu wytwornych druków reklamowych, różnych druków okolicznościowych, papierów wartościowych, jak akcyj i czeków wszelkiego rodzaju — druk farbami wodnymi może mieć wielkie zastosowanie. Dla specjalnych druków reklamowych zastosowanie pewnej kombinacji farb zwykłych drukarskich i akwarelowych daje dobre wyniki. Również tak modne obecnie okładki ochronne, które mają służyć jako reklama dla książki, dzięki swej ekspresji i rysunowi, operującemu plamami w zdecydowanych barwach — jakie tu olbrzymie pole do druku farbami wodnymi! Gra żywych, czystych barw jakże silnie pociąga oko, zmuszając obserwatora do zwrócenia uwagi na taką okładkę. Szczególniej do druku czeków nadają się doskonale farby wodne przy tłach, ponieważ doskonale przyjmują atrament, czego nie można powiedzieć o zwykłych farbach drukarskich, jeżeli nie są odpowiednio przygotowane.

Sam druk najlepiej udaje się metodą Jean-Berté, t. j. przy zastosowaniu klisz i wałków gumowych. Niestety, specjalnego kauczuku, przeznaczonego do tego celu, w Polsce nie mamy, a sprowadzanie tego materiału z Niemiec nie wytrzymuje kalkulacji. Kawałek kauczuku o rozmiarach 30×50 cm kosztuje w Niemczech około 4 mk, t. j. prawie 9 zł, do czego dochodzą opłaty cła i porta.

Operowanie kauczukiem jest bardzo łatwe. Kto umie ciąć w linoleum, dla tego nie stanowi żadnej trudności przygotowanie odpowiedniej, dobrze wykonanej kliszy z płyty kauczukowej.

Poza kauczukiem z powodzeniem można stosować drzewo, linoleum, płyty Mäsera, a nawet płyty ołowiane. Druk z klisz sporządzonych w tych materiałach jest trudniejszy i wymaga więcej uwagi i dokładności. Jednak, jeżeli drukarz potrafi zdać sobie sprawę z właściwości papieru, farby i kliszy, z której drukuje — otrzyma rezultaty w zupełności zadawalające.

Drukarze w Polsce, jak zresztą wszędzie — są bardzo konserwatywni. Do wszelkich nowości odnoszą się nieufnie i opornie. Przełamanie tego oporu wymaga wiele pracy i wysiłków, ale wysiłki te opłacą się, choćby w tym celu, by

zmusić drukarzy do szukania nowych dróg i nowych dziedzin, które mogłaby objąć sztuka drukarska.

Z drugiej jednak strony konserwatyzm drukarzy ma swe uzasadnienie. Pomimo najlepszych chęci nie są oni często w stanie pokonać trudności, jakie wynikają przy stosowaniu nowych metod pracy. Brak potrzebnych materiałów odpowiedniej jakości obraca często w niwecz najlepsze chęci.

Druk farbami wodnymi najlepiej udaje się na papierach niesatynowanych, wsiąkliwych. Przy zastosowaniu klisz kauczukowych papier o wybitnie nierównej powierzchni, jak np. wszystkie „Dermy", nie sprawia żadnych trudności, a daje wspaniałe rezultaty. W wypadku, gdy koszt papieru stanowi ważną pozycję, można stosować z powodzeniem zwykły papier bezdrzewny, słabo klejony, t. zw. papier „wklęsłodrukowy". Do robót wytworniejszych należy stosować papier używany do akwafort i miedziorytów oraz papiery chiński i japoński.

Druk farbami wodnymi jest w Polsce prawie niemożliwy ze względu na brak tych farb w kraju. Polskie fabryki farb drukarskich, obstawione barierami celnymi i wspólną umową oraz zakazem przywozu farb drukarskich z za granicy, uważają, że nie są zobowiązane do produkowania „jakichś tam nowinek". Produkowanie farb zwykłych według zdania naszych fabryk farb drukarskich — winno wystarczyć dla rynku polskiego. Dobrze byłoby, aby Ministerstwo Przemysłu i Handlu nie robiło trudności przy sprowadzaniu farb, których nasze fabryki nie wyrabiają. Miałoby to podwójny skutek: otworzyłoby dla drukarstwa polskiego nowe możliwości, a przy większym zainteresowaniu się odbiorców — zmusiłoby nasze fabryki do stworzenia nowych działów swego przemysłu.

PAPIER BEZDRZEWNY
NIESATYNOWANY I JEGO STOSOWANIE

W najogólniejszym ujęciu papiery, przeznaczone do druku książek, można podzielić na dwie główne grupy: a) *papiery drzewne,* w których głównym sładnikiem jest surowa miazga drzewna, i b) *papiery bezdrzewne,* nie zawierające miazgi drzewnej, t. j. takie, których głównym składnikiem jest celuloza (błonnik).

Do połowy zeszłego wieku wyrabiano papier głównie ze szmat. Papier szmaciany był nadzwyczaj trwały, o pięknym wyglądzie, jednak bardzo drogi, a poza tym produkcja jego była niewystarczająca dla zaspokojenia rynku. Obecnie papier szmaciany używany jest do sporządzania różnego rodzaju ważnych dokumentów. Dopiero z chwilą wynalezienia przez Mitscherlicha w r. 1853 sposobu otrzymywania celulozy z drzewa — produkcja papieru z tego surowca rozwinęła się na szeroką skalę.

Celuloza siarczynowa w zupełności zastępuje szmaty przy wyrobie papieru, ponieważ włókna jej posiadają własności lnu, a wyprodukowana z taniego surowca — drzewa — wyparła prawie całkowicie szmaty przy fabrykacji papierów, przeznaczonych na książki.

Papier bezdrzewny, jako wykonany głównie z celulozy, ma piękny biały wygląd, a w dotknięciu, szczególniej papiery słabo klejone, wywiera wrażenie jedwabistego. Papier bezdrzewny można rozpoznać bardzo łatwo. Oglądając taki papier pod światło, nie zauważymy w nim żadnych ciemniejszych punktów, co występuje bardzo silnie przy papierach drzewnych, w których cząsteczki masy drzewnej dają się łatwo zauważyć. Poza tym papiery drzewne mają zwykle odcień żółtawy, lub szary, a na powierzchni satynowanych papierów drzewnych można zaobserwować drobne cząstki ciemniejsze odznaczające się większym połyskiem (silnie sprasowane cząstki drzewa). Cech tych papier bezdrzewny nie wykazuje, a obserwowany pod światło jest w masie swej jednolity. Do ściślejszego badania zawartości masy drzewnej w papierach

służą różne odczynniki chemiczne, z których największe zastosowanie ma fluroglucyna, która barwi papier z zawartością drzewa na czerwono, zaś papier bez zawartości masy drzewnej, t. j. bezdrzewny barwi na kolor niebieski.

Papiery bezdrzewne wyrabiane są w różnych gatunkach i grubościach (od 50 gr. metr^2 do 250 gr. m^2). O ile papiery bezdrzewne niesatynowane wzwyż od 70 gr. m^2 nadają się doskonale do druku różnych dzieł, to jednak papiery te poniżej tej grubości można brać pod uwagę tylko przy druku jednostronnym, ponieważ ze względu na swą przezroczystość druk dwustronny na nich robi nieestetyczne wrażenie.

Idealna biel czystego papieru bezdrzewnego nadaje książce drukowanej na tym papierze specjalnie wytworny wygląd, co szczególniej przejawia się przy papierach niesatynowanych, których wartość estetyczna podniesiona jest przez głęboki mat, co nadaje drukom miły i spokojny charakter.

Dzięki swym własnościom i estetycznemu wyglądowi papiery bezdrzewne niesatynowane nadają się do różnego rodzaju druków. Grube — ponad 150 gr. — mają zastosowanie jako okładki w broszurach, poza tym służyć mogą do wykonywania różnych zawiadomień i legitymacyj oraz różnego rodzaju druków okolicznościowych. Cieńsze 90 — 120 gr. m^2 doskonale nadają się do druku dzieł oraz wszelkich druków reklamowych.

KRONIKA

SPRAWOZDANIE ZE ZWYCZAJNEGO WALNEGO ZGROMADZENIA CZŁONKÓW TOWARZYSTWA BIBLIOFILÓW POLSKICH W WARSZAWIE, ODBYTEGO W DNIU 17 LUTEGO 1938 R.

Dnia 17 lutego w gmachu Biblioteki Narodowej, w pięknej sali stiukowej na I-szym piętrze (Krakowskie Przedmieście 32) odbyło się zwyczajne walne zgromadzenie członków Towarzystwa, poprzedzone odczytem p. Stanisława Szenica p. t. „Daniel Chodowiecki jako bibliofil", połączonym z pokazem rycin artysty. Obradom przewodniczył p. Tadeusz Żerański, sekretarzował p. Tadeusz Cieślewski Syn. Po odczycie prezes Towarzystwa, p. Stanisław Piotr Koczorowski, zdał sprawę z działalności Zarządu, wymieniając: opracowanie i legalizację nowego Statutu, urządzenie „Wystawy Pięknej Książki Polskiej", wydanie drukiem katalogu tej wystawy, Statutu Towarzystwa, katalogu jego wydawnictw i dzieła p. Tadeusza Cieślewskiego Syna p. t.: „Drzeworyt w książce, w tece i na ścianie"; wspomniał także o dwuch odczytach własnych: „Sztuka w książce" i „Le Livre à Paris", wygłoszonych w okresie sprawozdawczym; następnie prezes omówił prace nad likwidacją Komisji Licytacyjnej, która — aczkolwiek statutowo z Towarzystwem nie związana — istniała przy nim przez lat kilka, i zapowiedział uzyskanie dla Towarzystwa stałej siedziby w nowym gmachu Archiwum Miejskiego (dawny Arsenał przy ul. Długiej). Z bieżących prac wymienił znajdujące się w druku „Legendy Warszawy" (10 drzeworytów Stefana Mrożewskiego i 10 tekstów literackich Ewy Szelburg-Zarembiny), oraz *Miesięcznik Graficzny*, który był wydawany przez p. Mariana Drabczyńskiego, a od 1-go stycznia b. r. został, dzięki ofiarności wydawcy, organem Towarzystwa pod redakcją: S. P. Koczorowskiego, T. Cieślewskiego Syna i M. Drabczyńskiego (na zebraniu rozdano członkom zeszyt pierwszy); na zakończenie prezes przedstawił plany dalszej działalności. Po odczytaniu sprawozdań skarbnika i komisji rewizyjnej oraz po dyskusji wybrano, na wniosek prezesa, na członków honorowych Towarzystwa pp.: Stefana Dembego, Edwarda hr. Krasińskiego, Adama Półtawskiego i Zenona Przesmyckiego, — w uznaniu ich zasług dla kultury książki w Polsce. Do nowego Zarządu wybrano pp.: Chwalewika Edwarda, Cieślewskiego Tadeusza Syna, Englerta Adama, Koczorowskiego Stanisława Piotra, Landauową Zofię, Potulickiego Michała, Przeździeckiego Rajnolda, Przypkowskiego Tadeusza, Rabską Zuzannę, Severy Franka, Szenica Stanisława, Szeryńskiego Henryka, Szpakowskiego Tdeusza, Rabską Zuzannę, Savery Franka, Szenica nej powołano pp.: Kipę Emila, Wellischa Karola, Zamoyskiego Tadeusza. Sąd Koleżeński stanowią pp.: Dąbrowski Jan, Karpiński Henryk, Około-Kułak Antoni, Studziński Franciszek, Żerański Tadeusz.

Wysokość składki członkowskiej pozostawiono bez zmiany: wpisowe zł. 5, składka roczna zł. 12.

W zebraniu wzięło udział 54 osoby.

NOWY ZARZĄD TOWARZYSTWA BIBLIOFILÓW POLSKICH

Zarząd T. B. P., obrany na zgromadzeniu powyższym, ukonstynuował się jak następuje: *prezes* — Stanisław Piotr Koczorowski, ul. Chocimska 6, Warszawa 12, telefony: 4.13-30 (biuro), 4.15-60 (mieszkanie); *wiceprezesi* — Leopold Wellisz, Solariego 3, telefony: 2.96-60 (biuro), 8.12-69 (mieszkanie); Michał hr. Potulicki, Koszykowa 10 m. 20, telefony: 5.55-60 (biuro), 8.33-12 (mieszkanie); *sekretarz:* Adam W. Englert mjr, Senatorska 14, Archiwum Miejskie, telefony: 2.53-03 (biuro), 12.09-02 (mieszkanie); *skarbnik:* Tadeusz Szpakowski, Bagatela 14, K. K. O., telefon 8.57-84; oraz *członkowie* Zarządu, wymienieni powyżej.

NASZA WKŁADKA

Do niniejszego numeru „Miesięcznika" dajemy, jako wkładkę, oryginalny drzeworyt Bogny Krasnodębskiej - Gardowskiej. Wybitna ta artystka, jeden z członków założycieli „Rytu", miała w marcu b. r. pierwszą zbiorową wystawę swych prac w Inst. Prop. Sztuki. Wkładka nasza daje pojęcie dostatecznie wymowne o wartości talentu autorki tek „Apokalipsa", „Stacje Męki Pańskiej", cyklu drzew i tylu innych drzeworytów pełnych graficznego wyrazu.

LEGENDY WARSZAWY

W połowie marca b. r. wyszedł prospekt tego wydawnictwa, które powinno zainteresować zarówno miłośników grafiki artystycznej, jak i zwolenników pięknych dzieł literackich, nie mówiąc już o smakoszach-bibliofilach. Prospekt, odbity drukiem dwubarwnym na papierze Esparto, zawiera następujące drzeworyty Stefana Mrożewskiego, odbite z desek oryginalnych: planszę (26×20 cm), odbitą na papierze chińskim, oraz inicjał (reprodukowany w poprzednim zeszycie *Miesięcznika)* do pierwszej „Legendy": „Wróżba Panny Wodnej", i drzeworytową interpretację godła Towarzystwa Bibliofilów Polskich w Warszawie (według rysunku Adama Półtawskiego); tekst prospektu stanowią: przedmowa Towarzystwa, pióra jego prezesa, oraz początek „Legendy": „Wróżba Panny Wodnej", napisanej, jak i dziewięć pozostałych, przez Ewę Szelburg - Zarembinę. Tekst złożono czcionką „Kairo". Prospekt, który jednocześnie wychodzi także w języku angielskim, rozesłano członkom Towarzystwa oraz poważnym miłośnikom pięknych rycin i druków z poza niego. Członkom Towarzystwa, którzy opłacili składkę za rok 1938, przysługuje zniżka 33% od cen teki, wskazanych w prospekcie.

FORTEPIAN SZOPENA

Biblioteka Polska w Paryżu, wielce zasłużona placówka naszej propagandy kulturalnej, założona przed stu laty, urządziła w roku zeszłym wspaniałą wystawę: „Szopen, George Sand i ich przyjaciele", związaną z paryską Wystawą Powszechną Sztuki i Techniki. Na zakończenie i uwieńczenie swej wystawy, która cieszyła się niezwykłym powodzeniem, Biblioteka Polska wydała w pięknej, bibliofilskiej postaci poemat Cypriana Norwida „Fortepian Szopena" w tekście polskim z przekładem francuskim młodego poety Joseph Pérard. Ten klejnocik bibliofilski (Cyprian Norwid: *Le Piano de Chopin.* Traduction de Joseph Pérard. Avec le texte polonais et deux pointes sèches de K. Brandel. Paris, Bibliothèque Polonaise, 6, quai d'Orléans, 1937; mała ćwiartka, 24×19 cm., str. 32 i 4 nl., oraz 3 plansze) wyszedł w 400 egzemplarzach, jak następuje: 50 na papierze Madagaskar, 150 na żeberkowym z Arches



i 200 na papierze Alfa; egzemplarze na Madagaskarze i Arches zawierają 2 ryciny suchą igłą znakomitego artysty-grafika, Konstantego Brandla: z autoportretu Norwida 1846 r., oraz z rysunku Teofila Kwiatkowskiego „Chopin przy fortepianie". We wszystkich egzemplarzach znajduje się ponad to odbitka z kliszy cynkowej według akwareli, przedstawiającej rabunek przez Kozaków Pałacu Zamoyskich w Warszawie, gdzie znajdował się fortepian Szopena. Tekst pięknym Elzewirem złożyła i odbiła starannie Société Générale d'Imprimerie et d'Edition w Paryżu, znana z druków, wykonywanych dla tamtejszego Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Książki. Tym, którzy znają niezrównane ilustracje Konstantego Brandla w drzeworycie (np. do „L'Empreinte" Estaunié) i w akwaforcie (np. do „Vita Nova" Dantego), nasuwa się przy oglądaniu tego dziełka myśl, że może lepiej było by powierzyć artyście swobodną własną interpretację Norwidowego poematu, zamiast odtwarzania rysunków cudzych, dla których wystarczyłaby dobra reprodukcja foto-mechaniczna.

OFICYNA TYSZKIEWICZA

Polski drukarz we Florencji (Via di Camerata 23), Samuel Tyszkiewicz, nie ustaje w swej pracy. W latach 1936 i 1937 ukazały się dwa nowe wydawnictwa jego Oficyny.

Przepisujemy na tym miejsu pełne teksty „legend" z obu książek, gdyż są one wystarczająco wymowne, zarówno jeżeli chodzi o informację, jak i oddanie „nastroju" pracy oficyny. Pozostawiając innym ewentualną krytykę wydawnictw Tyszkiewicza, chcemy ze swej strony wyrazić tylko przekonanie, że wydawnictwom florenckiego typografa-polaka przydałyby się ryciny drzeworytnicze albo miedziorytnicze polskich grafików. „Fiorenza" jako druga pozycja wydawnicza tej oficyny z roku 1927, z drzeworytami Cieślewskiego syna, zapowiadała przecież bardzo interesująco linję rozwojową oficyny. Niestety, na zapowiedzi się skończyło. A przecież niejeden z drzeworytników warszawskich mógłby swymi rycinami podwoić poprostu urok tych książek „manu propria" i „antiquo modo" przez Tyszkiewicza z takim kunsztem i pasją we Florencji wyrabianych. Kończąc tę wzmiankę dodajemy też skwapliwie, że na wystawie w Paryżu przyznano Oficynie „Grand Prix". A oto „legendy" ze wspomnianych książek:

ADOLFO VENTURI. Istantanee. A.D. MCMXXXVI Presso Tyszkiewicz in Firenze. Finito di stampare il di 4 Maggio 1936 coi carattei Nicolas Cochin su carta della Stamperia in centoquarantaquattro esemplari numerati e firmati, rilegati in pergamena e fuori commercio. Questa è la sedicesima pubblicazione della Stamperia polacca di S. Tyszkiewicz in Firenze via di Camerata 23.

JÓZEF ANDRZEJ TESLAR. Plastr Miodu. — U Tyszkiewicza, Anno Domini MCMXXXVII, w jego Florenckiej Oficynie. XVII-ą publikację florenckiej Oficyny stanowi ten tom poezyj Przyjaciela i miłośnika książki, złożony dlań własnoręcznie na via di Camerata 23 czcionką Inkunabula, antykwą i kursywą punktów 12 i 8. Odbiliśmy w tłoczni antiquo modo w formacie in 16⁰ na czysto szmacianym papierze z wodnym znakiem Oficyny sto czterdzieści cztery egzemplarze liczbowane w prasie i podpisane przez typografa, oprawiając je według życzenia Autora w biały francuski pergamin. Druk ukończyliśmy na świętego Antoniego Padewskiego Roku Pańskiego tysiąc dziewięćset trzydziestego siódmego. Indulgentiae favoribusque tuis, benevole lector, me commendo, amicus tuus et servus Magister Samuel Typographus.

POLONICA W ZAGRANICZNYCH KATALOGACH ANTYKWARSKICH

Miesięcznik Graficzny wprowadza w swej kronice nową, stałą rubrykę pod powyższym tytułem i podawać w niej będzie do wiadomości zbieraczy ważniejsze polonica, napotkane w zagranicznych katalogach antykwarskich.

CHOPIN Fryderyk, List-autograf do Juliana Fontany z 13 marca 1839 r. (przedruk w „Listach" F. Chopina, Warszawa, 1937, str. 149-150). Cena Ł. 32.

AUGUSTINUS. Opuscula. (Kraków, Kasper Hochfeder lub Kasper Straube, 1475/6). Folio, kart 172 po 40 wierszy; inicjały ręczne, czerwone i niebieskie; opr. w skórę na deskach. Gesamtkatalog der Wiegendrucke 2862. Estr. XII, 293. Piekarski, Szpargały 2, wrzesień 1934. Ł. 200.

INNOCENTIUS VIII. Papa. Indulgencja na rzecz wojny z Turkami i Tatarami, z wystawienia Jana z Latoszyna, kanonika krakowskiego. (Norymberga, A. Koberger, 14 lutego 1485). 1 karta folio, 31 wierszy; w tece skórzanej. Copinger 3273. Einblattdrucke 802. Estr. XXI, 117 (1498?). Ł. 21.

SENECA. Cinco libros. Sevilla, M. Ungut y Stanislao Polono, 1491. Folio Opr. w skórę cielęcą na deskach, z klamrami. Ł. 200.

CAVALCA D. El Espejo de la Cruz. Sevilla, M. Ungut y Stanislao Polono, 13.XI.1492. Folio, opr. w skórę cielęcą. Hain 4792. Ł. 200.

BOCCACCIO G. Caida de principes. Sevilla, M. Ungut y Stanislao Polono, 29.XII.1495. Folio, opr. perg. Gesamtkatalog der Wiegendrucke 4436. Ł. 75.



M. Bacciarelli pinxit — S. Kütner sculpsit

STANISŁAW AUGUST PONIATOWSKI

REPRODUKCJA MIEDZIORYTU

PORTRET STANISŁAWA AUGUSTA W MIEDZIORYCIE Z XVIII WIEKU

W Bibliotece hr. Przeździeckich w Warszawie, wśród wielu innych skarbów, znajduje się oryginalna płyta miedziorytowa z końca XVIII wieku, rylca S. Kütnera, według portretu Stanisława Augusta pędzla M. Bacciarellego; płyta jest w bardzo dobrym stanie i nadaje się do sporządzenia nowych odbitek. To też, za uprzejmą zgodą hr. Rajnolda Przeździeckiego, członka Zarządu Towarzystwa Bibliofilów Polskich, Zarząd ten postanowił wykonać nowe odbitki z tej płyty, o ile wpłynie conajmniej 20 zgłoszeń członków Towarzystwa, dla których wyłącznie odbitki te byłyby przeznaczone; cena odbitki nie przekroczy 10 zł., a zapewne okaże się znacznie niższa, gdy dokładnie znana będzie cena papieru oraz koszt odbicia ryciny przez artystę-grafika. Podana obok, str. 34, reprodukcja, odbita z cynkowej kliszy siatkowej, tego miedziorytu zachęci zapewne dostateczną liczbę członków do zamówienia odbitki z płyty oryginalnej. Zamówienia prosimy kierować do Redakcji „Miesięcznika Graficznego"

WŁOSKA IKONOGRAFIA KRÓLÓW POLSKICH

Nakładem znanej firmy antykwarskiej Leo S. Olschki we Florencji i w Genewie (Quai du Mont-Blanc 19, Genève) ukazało się dzieło: *G. Gerola, Le Fonti italiane per la Iconografia dei Reali di Polonia* (82 str. z 59 ilustracjami w tekście, formatu in-quarto; 100 egzemplarzy po 50 lirów lub 12½ franków szwajc. za egzemplarz), specjalnie poświęcone portretom panujących polskich, wykonanym przez artystów włoskich lub w jakikolwiek sposób związanych z Italią. Dzieło to zainteresuje niewątpliwie wszystkich miłośników grafiki oraz ikonografii polskiej a także zbieraczy poloników.

XI ARTISTES DU LIVRE

Notujemy pojawienie się w Paryżu, w wydawnictwie „Le Courrier Graphique" (15, Rue Ernest Cresson) książki pod tyt.: „XI Artistes du Livre" z tekstem Pierre Mornand'a i 145 ilustracjami.

Książka została wydana w ilości 400 numerowanych egzemplarzy i stu „hors commerce" z usiłowaniem staranności bibliofilskiej.

Pomiędzy nazwiskami znaleźliśmy nazwisko artysty z Polski, Fiszla Zbera-Zylberberga (czł. stow. art. graf. „Czerń i Biel"). Artysta niewątpliwie zasłużył z racji wybitnego talentu na uwagę szerszego ogółu miłośników i znawców drzeworytu, zastanawia tylko zaliczenie go między „artistes du livre". Nic nam dotąd nie wiadomo o ilustrowaniu książek przez Zylberberga.

W związku z tym dziwne się też wydaje, że pominięto w książce nazwiska Konstantego Brandla i Stefana Mrożewskiego, którzy przecież ilustrowali kilka książek w Paryżu, a wartość ich talentów jest niewątpliwie miary nie bylejakiej.

W tejże książce omówiono twórczość Jean Bernard'a, któremu poświęcił właśnie artykuł w niniejszym zeszycie *Miesięcznika* p. S. P. Koczorowski.

Za mankament wspomnianej książki uważamy brak wykazu książek zilustrowanych przez omówionych artystów oraz danych biograficznych. Wynotujemy dla informacji ich nazwiska: Raphaël Drouart, Emilien Dufour, Takal, Edward Würalt, Zber (Zylberberg), Valentin le Campion, Irène Kolsky, Aimé Montandon, Gaston Nick, Léon Zack, Jean Bernard. Kiedy doczekamy się u nas podobnej książki, w której byśmy zaprezentowali polskich grafików. Jedenastu znalazłoby się napewno?!

GEORGES AURIOL

3-go lutego b. r. zmarł w Paryżu Jean-Georges Huyot, znany w świecie literackim i... drukarskim pod nazwiskiem: Georges Auriol. Niezwykły ten człowiek urodził się w Beauvais we Francji w r. 1863. Zaczął od działalności literackiej: najpierw był redaktorem naczelnym słynnego czasopisma paryskiego „Le Chat Noir", wydawanego przez Rudolfa Salis, twórcę i właściciela kabaretu „Chat Noir", który był prototypem naszego „Zielonego Balonika" a który należy do historii literatury światowej. Następnie Auriol ogłosił kilka tomów lekkich piosenek oraz kilkanaście zbiorów humoresek. Dla nas, w „Miesięczniku Graficznym", Auriol jest przede wszystkim znakomitym artystą - liternikiem, ogłosił bowiem, jako oryginalny twórca w tej dziedzinie, 3 „Księgi pieczątek i monogramów" oraz, co ważniejsza, stworzył kilka rodzajów czcionek, które były bardzo popularne w początkach bieżącego wieku, a i dotychczas nie wyszły z użycia; są to: czcionka Auriol, antykwa i kursywa, czcionka francuska lekka, francuska wydłużona i czcionka Montjoye, ostatnia jego kreacja. Cześć pamięci twórcy, który pozostawił ślad niezapomniany na tylu i tak różnorodnych polach działalności.

DRZEWORYTY ŚWIĄTKARZA WOWRY

Znakomity świątkarz beskidzki, Jędrzej Wowro, twórca setek rzeźb ludowych, opiewany przez poetów, m. in. przez Zegadłowicza, zmarł w grudniu

zeszłego roku, jako jeden z ostatnich samorodnych artystów ludowych. Pozostało po nim także kilkanaście oryginalnych drzeworytów, które, pod tytułem przez artystę nadanym, *Piecątki Beskidzkie*, wydał znany bibliofil poznański, Jan z Bogumina Kuglin, dla uczczenia pamięci Wowry. Teka wyszła w ilości 50-u liczbowanych egzemplarzy; cena w przedpłacie wynosi zł. 8 gr. 20. Zamówienia i wpłaty na pozostałe egzemplarze (nry 35 — 42) kierować należy pod adresem: Andrzej Piwowarczyk, Radom, Planty 16/37.

DRUCZKI OKOLICZNOŚCIOWE

Z okazji siedemdziesiątej piątej rocznicy Powstania Styczniowego ukazały się w związku z uroczystościami, związanymi z tą rocznicą, dwa druczki z drzeworytami oryginalnymi. Pierwszy, jako program Wieczoru Uroczystego Uczczenia Pamięci A. Grottgera, malarza Powstania, z podobizną Artysty, rylca Stanisława Ostoi-Chrostowskiego. Drugi jako zaproszenie na Uroczyste Posiedzenie Towarzystwa Miłośników Historii, z drzeworytem T. Cieślewskiego syna.

ODCZYT O DRZEWORYCIE W ROSJI

W sali Tow. Miłośników Historii (Kamienica XX. Mazowieckich na Rynku Starego Miasta) z inicjatywy Słowiańskiego Tow. Kultury i Sztuki odbył się dnia 26 stycznia odczyt T. Cieślewskiego syna pod tyt.: „Drzeworyt z pod Czerwonej Gwiazdy". W odczycie swoim prelegent omawiał, między innymi, charakter książkowy drzeworytnictwa w Rosji Sowieckiej, poddając analizie kompozycje książek z punktu widzenia harmonii między ryciną a kolumną tekstu. Redakcja zamierza w jednym z numerów *Miesięcznika* umieścić odnośne fragmenty odczytu ze względu na to, że przykład rosyjski w dziedzinie estetyki książki obudził u nas duży oddźwięk.

TEKI AL. SOŁTANA

Na wystawie kolekcji swoich prac graficznych w Zachęcie artysta-grafik Aleksander Sołtan (członek grupy „Czerń i Biel") opublikował dwie teki litografij. Jedna z nich, pod tyt.: „Kapliczki Dawnej Polski", formatu 34×45 cm., zawiera osiem rycin i została wydana w ilości 15 egzemplarzy. Ryciny poprzedzone są tekstem St. Młodożeńca. Całość złożono czcionką A. Półtawskiego i odbito w Szkole Przemysłu Graficznego im. Marszałka Piłsudskiego w układzie drukarskim autora. Cena teki 180 złp. Kamienie zniszczono. Drugą tekę pod tyt.: „Warszawa", w formacie 36×50 cm., zawierającą rycin osiem i wstęp od autora, odbito w ilości 20 egzemplarzy w cenie 120 złp. za egzemplarz.

WYSTAWA RYCIN ZIARNKI

Na wiosnę roku bieżącego odbędzie się w Bibliotece Polskiej w Paryżu wystawa rycin znakomitego rytownika polskiego z XVII wieku, Jana Ziarnki.

Katalog prac artysty z obszernym wstępem opracowuje Dr. Stanisława Sawicka, której artykuł o Ziarnce pomieścił na swych łamach w roku 1936 *The Print Collectors Quarterly*.

Przypominamy tu także przy sposobności o artykule Z. Przesmyckiego p. tyt. *Nieznana rycina Jana Ziarnka* w N-rze 21 *Chimery* z roku 1904 oraz w jego książce p. t. *Pro Arte* (Warszawa, b. r.). Poprzedni *Katalog dzieł Jana Ziarnki* wydał Antoni Potocki (Kraków, Muzeum Narodowe, 1911).

Zbieraczom i historykom grafiki polskiej sygnalizujemy przy tej sposobności, że antykwariat I. Chmeljuka pod firmą: Agence Ukrainienne du Livre, 248 rue Saint-Jacques, Paris 5-e, wymienia w swym katalogu Nr 2, Polonika, dzieło: Girard Antoine, Les Peintures sacrées sur la Bible. Troisième édition. Paris 1665, in folio, zawierające w tekście 48 rycin Jana Ziarnki, z których 9 z wyrytym podpisem artysty. Cena nie jest podana.

REKLAMA ESTETYCZNA

Firma F. i I. Martell w Cognac ogłasza w miesięczniku paryskim *Illustration* reklamę w niezwykle wartościowej formie. Mianowicie co miesiąc ukazuje się drzeworyt artysty grafika Le Campion, wyobrażający okręt, wiozący ładunek. Godny to uwagi, pochwały i naśladowania przykład tego rodzaju dla nas, gdzie drzeworytnicy nawet jako ilustratorzy książek są ciągle jeszcze używani jak na lekarstwo. W następnym numerze *Miesięcznika* omówimy pierwszą jaskółkę takiej reklamy na naszym gruncie, wydanej w formie książki.

PODRĘCZNIK METOD GRAFIKI ARTYSTYCZNEJ

Starszy asystent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Andrzej Jurkiewicz opublikował, nakładem własnym, pierwszą część Podręcznika metod grafiki artystycznej. Książka wydana została bardzo este-

ERRATA.

Cena w prenumeracie jednego egzemplarza „Legend Warszawy" z rycinami na papierze chińskim wynosi złotych sto dwadzieścia, a nie zł. 1.20 jak to wydrukowano na str. 37.

tycznie w drukarni „Powściągliwość i Praca". Zawiera ona 66 stron tekstu i 10 tablic z płyt wykonanych i odbijanych ręcznie przez autora (pozatym na okładce nalepka z miedziorytem oryginalnym). Te plansze oryginalne stanowią szczególnie ponętny urok książki. Co do tekstu nasuwałyby się pewne zastrzeżenia. Przypominamy niedawną wystawę rycin Jurkiewicza (w Salonie Cz. Garlińskiego), świadczącą o tęgim talencie artysty.

ODZNACZENIE ZŁOTYM MEDALEM

Członek naszej redakcji i zarządu Tow. Bibliofilów Polskich, p. T. Ciesielski syn otrzymał na Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu 1937 roku, w dziale „Piękna Książka", *Médaille d'or* za układy graficzne książek następujących: „Szary Brat" P. Górskiej, „Dziw" A. i M. Bechczyc-Rudnickich, „Teksty Staromiejskie", oraz „Drzeworyt w książce, tece i na ścianie", pióra własnego, w wyd. T. B. P.

WZMIANKA O „MIESIĘCZNIKU GRAFICZNYM" W „PLASTYCE"

W kronice Numeru 22 „Plastyki" (w czasie drukowania Nr. 1 (5) naszego pisma), organu Bloku Zaw. Art. Plast. w Warszawie, umieszczono wzmiankę o N-rze 3 — 4 *Miesięcznika Graficznego,* z wyrażeniem uznania dla jego założyciela, wydawcy i redaktora-autora, oraz z życzeniami, aby rozszerzył zasięg treści i autorów artykułów i w ten sposób „wypełnił żenującą lukę po zwinięciu „Grafiki". Obecna Redakcja *Miesięcznika* uważa za słuszne podkreślić, że jest to organ dla spraw drukarstwa, grafiki książkowej i bibliofilstwa. Że zatym miesięcznik „Grafika", poświęcony tak zwanej grafice luźnej, powinien wychodzić nadal. A przynajmniej powinien wyjść numer, poświęcony pamięci jej długoletniego Redaktora, Artysty i Człowieka, który promieniował tak rzadką, serdeczną życzliwością wobec otaczających go ludzi. *Miesięcznik Graficzny* ze swej strony poświęci Fr. Siedleckiemu osobny artykuł w jednym z najbliższych numerów.

ERRATA

W numerze poprzednim znaleźliśmy następujący błąd, który niniejszym prostujemy. W rubryce kroniki, w notatce pod tyt. „Nowe ekslibrysy" zamiast „z motywem katedry we Włocławku" powinno być — „w Smoleńsku".

Na tym miejscu ustalamy także, że poprzedni (pierwszy bibliofilski) numer *Miesięcznika* był N-rem 5-tym, i dla tego niniejszy (drugi-trzeci na 1938 rok) jest N-rem szóstym-siódmym.

Redakcja „Miesięcznika Graficznego" przeprasza gorąco Szanownych jego Czytelników za znaczne opóźnienie się niniejszego zeszytu podwójnego, powstałe z przyczyn od niej niezależnych. Zeszyt następny wyjdzie również w objętości znacznie powiększonej.

Zarząd Towarzystwa Bibliofilów Polskich zawiadamia, że przyjmuje przedpłatę na pozostałe jeszcze egzemplarze „Legend Warszawy", z rycinami odbitymi na papierze chińskim, po cenie 1.20 zł. za egzemplarz (dla Członków T. B. P. 33% zniżki).



SPIS RZECZY

TEKSTY

ILUSTRACJE

ZESZYT NINIEJSZY MIESIĘCZNIKA GRAFICZNEGO NA ROK TYSIĄC DZIEWIĘĆSET TRZYDZIESTY ÓSMY ZOSTAŁ WYTŁOCZONY W DRUKARNI MARIANA DRABCZYŃSKIEGO W WARSZAWIE, POD REDAKCJĄ: STANISŁAWA PIOTRA KOCZOROWSKIEGO, PREZ. TOW. BIBLIOFILÓW POLSKICH W WARSZAWIE, TADEUSZA CIEŚLEWSKIEGO SYNA — DRZEWORYTNIKA, I MARIANA DRABCZYŃSKIEGO — DRUKARZA,

W ILOŚCI 450 EGZ. NA PAPIERZE 120-GRAMOWYM BEZDRZEWNYM, W OPRACOWANIU TYPOGRAFICZNYM KOMITETU REDAKCYJNEGO. ARTYKUŁY: „TRADYCJE DRZEWORYTNICZE WARSZAWY", PIÓRA T. CIEŚLEWSKIEGO SYNA, „JAK POWSTAJE KSIĄŻKA — DZIEŁO SZTUKI" PIÓRA ST. KOCZOROWSKIEGO, „Z DZIEJÓW KSIĄŻKI I BIBLIOTEK", PIÓRA M. ŁODYŃSKIEGO, „FARBY AKWARELOWE W DRUKARSTWIE" ORAZ „PAPIER BEZDRZEWNY", PIÓRA M. DRABCZYŃSKIEGO, — ZOSTAŁY ZŁOŻONE ANTYKWĄ CICEROWĄ „BENEDICTINE BOOK". ARTYKUŁ „KURSYWA", PIÓRA M. DRABCZYŃSKIEGO, ZŁOŻONO KURSYWĄ CICEROWĄ „BENEDICTINE BOOK".

ZESZYT ZILUSTROWANO JAK NASTĘPUJE: WKŁADKA ODBITA Z ORYGINALNEGO KLOCKA DRZEWORYTNICZEGO BOGNY KRASNODĘBSKIEJ-GARDOWSKIEJ „ŚWIĘTA BARBARA", WKŁADKA TRÓJBARWNA, ODBITA FARBAMI WODNYMI Z KLISZ CYNKOWYCH; DWIE REPRODUKCJE CAŁOSTRONICOWE, ODBITE Z KLISZ CYNKOWYCH, W TEKŚCIE; PONAD TO DRZEWORYTY — T. CIEŚLEWSKIEGO SYNA NA STR. 4, F. ZYLBERBERGA NA STR. 32, S. MROŻEWSKIEGO NA STR. 38, NIEWIADOMYCH RYTOWNIKÓW NA STR. 3 I 5, ODBITE Z KLOCKÓW ORYGINALNYCH; WRESZCIE WZORY KURSYW, ODBITE Z KLISZ CYNKOWYCH WEDŁUG STARYCH DRUKÓW, NA STR. 14 — 17 I ZŁOŻONE CZCIONKAMI CZCIONKOLEJNI J. IDŹKOWSKIEGO NA STR. 18—20. KLISZE CYNKOWE WYKONANO W FIRMIE B. WIERZBICKI I S-KA W WARSZAWIE.

NA OKŁADCE SYGNET WYDAWNICTWA, ODBITY Z KLOCKA ORYGINALNEGO T. CIEŚLEWSKIEGO SYNA.

ŁAMAŁ JERZY KOZŁOWSKI. TŁOCZYŁ STEFAN KORZENIOWSKI. SKŁAD TEKSTU WYKONANO NA LINOTYPIE, PRÓCZ RĘCZNYCH WZORÓW KURSYW.